

FACULTÉ DE DROIT DE PARIS

DU

DROIT DE REPRÉSENTATION

EN FRANCE

DES

ŒUVRES DRAMATIQUES & MUSICALES
FRANÇAISES

THÈSE POUR LE DOCTORAT

Présentée et soutenue le mercredi 25 mars 1896, à 3 heures du soir

PAR

Maxime BERTRAND

AVOCAT A LA COUR D'APPEL

Président : M. LARNAUDE, Professeur.

Suffragants : { MM. LYON-CAEN, Professeur.
THALLER, Professeur.

PARIS

V. GIARD & E. BRIÈRE

LIBRAIRES-ÉDITEURS

16, rue Soufflot, 16

1896

DU
DROIT DE REPRÉSENTATION
EN FRANCE
DES
ŒUVRES DRAMATIQUES ET MUSICALES
FRANÇAISES

La Faculté n'entend donner aucune approbation ni improbation aux opinions émises dans les Thèses ; ces opinions doivent être considérées comme propres à leurs auteurs.

FACULTÉ DE DROIT DE PARIS

DU
DROIT DE REPRÉSENTATION
EN FRANCE
DES
ŒUVRES DRAMATIQUES & MUSICALES
FRANÇAISES

THÈSE POUR LE DOCTORAT

Présentée et soutenue le mercredi 25 mars 1896, à 3 heures du soir

PAR

Maxime BERTRAND

AVOCAT A LA COUR D'APPEL



Président : M. LARNAUDE, Professeur.

Suffragants : { MM. LYON-CAEN, Professeur.
THALLER, Professeur.

PARIS

V. GIARD & E. BRIÈRE
LIBRAIRES-ÉDITEURS

16, rue Soufflot, 16

1896

INTRODUCTION HISTORIQUE

La législation actuelle est sans précédents, en ce qui concerne les droits d'auteur. Si l'auteur d'une œuvre dramatique en était le maître, autrefois comme aujourd'hui, tant qu'elle restait inédite, il n'en était plus de même, dès qu'il l'avait publiée. Les comédiens s'en emparaient et la jouaient malgré lui, sans même lui donner aucune rétribution. Ils déclaraient avec une étonnante naïveté, qu'ils seraient ruinés, s'il leur fallait payer aux auteurs le droit de jouer leurs pièces. Ce qui faisait dire à Beaumarchais, qu'il engageait ces messieurs à employer le même argument à l'égard des costumiers, du souffleur et du moucheur de chandelles, afin de voir si ceux-ci trouveraient la raison bonne. Les comédiens ne payaient pas, parce qu'ils n'y étaient pas forcés. Ce n'est qu'en 1791, qu'une loi fut rendue, qui fixa les droits des auteurs. Ils avaient bien été reconnus auparavant par des règlements, mais ces règlements étaient violés ouvertement. Il est intéressant d'étudier, dans quelles conditions les comédiens traitaient avec les auteurs, pour représenter leurs œuvres, et de voir comment le pouvoir royal dût intervenir, afin de protéger ces derniers. Les règlements royaux ne purent

du reste empêcher les comédiens de dépouiller les auteurs, comme par le passé.

Au moment où le drame se développe, en gardant dans les mystères l’empreinte d’une pensée sérieuse, la trace de son origine religieuse, l’auteur n’est considéré que comme l’artisan, qui consacre son industrie au succès de l’entreprise. A Valenciennes (1), « Roland Girard clercq du Béguinage de la dicte ville et fabricant, par son art rhétorical des 25 journées des Mystères de la Passion » est moins bien rétribué que le charpentier, qui fournit tous les « hourds et bancs ».

Dans les registres de la prévôté de Paris du xvi^e siècle, on lit le compte suivant :

« A Jehan Marchand et Pierre Gringoire, compositeur
« et charpentier, qui ont fait et composé le mystère, fait
« au Chastelet de Paris, à l’entrée de M. le légat, or-
« donné des personnages, iceux revêtus et habillés et
« pareillement d’avoir fait les échaffaux, qui étoient à ce
« nécessaires et pour ce, fourni le bois, 100 livres. »
Pendant longtemps, l’auteur céda son œuvre aux comédiens, moyennant un prix déterminé à l’avance et qui lui était soldé soit avant, soit après la représentation. Le prix était généralement assez faible. Hardy qui mourut en laissant plus de 600 pièces et qui s’était engagé à fournir une pièce par semaine aux comédiens de l’*Hôtel de Bourgogne*, établis rue Mauconseil, ne touchait que trois écus par tragédie ou comédie.

Au xvii^e siècle les grands auteurs réagirent. Ils vou-

(1) Guichard. *Législation du Théâtre*. Année 1880, p. 105.

lurent imposer aux comédiens des traités leur donnant une part proportionnelle des recettes, produites par leurs pièces. En 1653, Quinault l'obtint. Sa part fut fixée au neuvième des recettes ; mais il n'y eut là qu'un acte isolé. La preuve en est dans les registres de la *Comédie-Française* (1) :

En 1660 — Donné à Molière pour les *Précieuses Ridicules*, en plusieurs acomptes 1.000 livres.
Pour le *Cocu imaginaire*, en trois paiements, 1.500 livres, plus un solde au 7 septembre.

En 1661 — Donné à Molière pour *Don Garcie*, 968 livres,
pour *Les Fâcheux*, 1.100 livres.

En 1662 — La troupe a donné à M. Boyer, pour la tragédie de *Bonazarre*, 100 demi-louis dans une bourse brodée d'or et d'argent.

En 1663 — A M. de la Calprenède, pour une pièce qu'il doit faire, 800 livres.

En 1665 — *Attila*, par Pierre Corneille, pour lequel on lui a donné 2.000 livres, prix fait.

En 1667 — La troupe a délibéré de payer à M. Corneille et à Madame Guérin, ci-devant veuve de Molière, la somme de 200 louis d'or pour la pièce du *Festin de Pierre*.

Il ne faut pas s'étonner de la modicité des prix payés aux auteurs par les comédiens. Les auteurs avaient, à cette époque comme maintenant, la liberté de débattre leurs intérêts et de céder leurs pièces à telles conditions, qu'ils

(1) Renouard, *Traité des droits d'auteur*, T. I, page 300.

entendaient fixer ; mais ils étaient forcés d'en passer par la volonté des comédiens, qui jouissaient d'un monopole en vertu des privilèges, à eux accordés par le roi. Après avoir joué successivement et concurremment à l'*Hôtel de Bourgogne*, et à l'*Hôtel d'Argent* au Marais, enfin au *Palais-Royal*, ils avaient été réunis en une seule troupe sous le nom de Comédiens Français, par un brevet de Louis XIV, en date du 22 octobre 1680. Ils complétèrent leur organisation, en formant entre eux une société. Telle fut l'origine de la Comédie-Française. Elle avait seule, avec l'Académie royale de musique, le privilège de s'adresser au public. Tous les autres théâtres étaient leurs tributaires. Pour montrer combien la *Comédie-Française* était jalouse de son monopole, il suffit de rappeler que le théâtre italien ne pouvait pas jouer de pièce sans musique. Cela lui fut permis ensuite mais en conservant *Arlequin*. Il obtint enfin de représenter des pièces en 5 actes, pourvu qu'elles ne fussent pas des tragédies. L'acteur avait le droit de se blesser et de s'évanouir, mais il lui était défendu de se tuer.

Sous ce régime de monopole, les auteurs devaient accepter les conditions des comédiens ou renoncer à faire jouer leurs œuvres. Aussi se contentaient-ils, le plus souvent, de vendre leur manuscrit à un libraire, sans exiger des comédiens aucun droit de représentation. Ceux-ci s'enrichissaient aux dépens des auteurs. Au chapitre des jugements, la Bruyère nous montre : « le Comédien couché « dans son carrosse et qui jette de la boue à Corneille, qui « est à pied. » Nous trouvons, dans le *Gil Blas* de Lesage, un tableau des relations d'auteurs à comédiens, qui nous

donne bien l'impression de l'inégalité de situation, qui existait entre les deux (1).

Ajoutons qu'avec ce système de privilège, il arrivait même aux comédiens d'enlever aux auteurs toute communication avec le public, d'écrire des pièces et d'accaparer pour eux le théâtre. Le répertoire de Molière se composait uniquement de ses œuvres. Pendant les quinze années de sa gestion à l'Académie royale de musique, Lully chanta les vers de Quinault, et fit jouer vingt opéras de sa composition.

Ce n'est pas à dire cependant, que la faveur royale, qui s'étendait avec tant de complaisance sur les comédiens, ne fit rien pour les auteurs. Indépendamment des quelques récompenses dont ils bénéficièrent, ils obtinrent des arrêts de règlement, destinés à fixer leurs droits. L'écolier Jodelle, qui, après qu'un arrêt du Parlement de 1547, eut fait défense aux comédiens de représenter les sujets sacrés, donna le goût des pièces antiques, et l'idée d'imiter les

(1) Notre petit laquais vint dire tout haut à ma maîtresse : « Madame, « un homme en linge sale, crotté jusqu'à l'échine et qui, sauf votre « respect, a tout l'air d'un poète demande à vous parler. — Qu'on le « fasse monter, répondit Arsénie : ne bougeons, Messieurs, c'est un « auteur. » Effectivement c'en était un, dont on avait accepté une tragédie et qui apportait un rôle à ma maîtresse. Il s'appelait Pedro de Moya. Il fit en entrant cinq ou six profondes révérences à la Compagnie, qui ne se leva, ni même ne salua point. Arsénie répondit seulement par un signe de tête aux civilités dont il l'accablait, il s'avança dans la salle d'un air tremblant et embarrassé, il laissa tomber ses gants et son chapeau, et les ramassa, s'approcha de ma maîtresse et lui présentant un papier, plus respectueusement qu'un plaideur ne présente un placet à son juge : « Madame, lui dit-il, agréez, de grâce, le rôle que je prends la liberté de vous offrir. » Elle le reçut d'une manière froide et méprisante et ne daigna pas même répondre au compliment (*Gil Blas*, liv III, Ch. IX.)

poètes grecs et latins, reçut comme prix de sa tragédie de Cléopâtre, une somme de 500 écus, que le roi Henri II, dit Pasquier dans ses *Recherches historiques*, préleva sur son épargne. Au XVIII^e siècle, un arrêt du 21 Mars 1749, obtenu par Crébillon, témoigne une protection aveugle et partielle (1). Ces faveurs étaient rares, elles étaient en outre attribuées à la flatterie et même à la servilité bien plus qu'au talent réel. C'était une façon d'assujettir les écrivains. Nous pouvons nous en rapporter à La Bruyère : « Chapelain était riche et Corneille ne l'était pas, la Pucelle et Rodogune méritaient chacune une autre aventure. »

Des arrêts de règlement furent enfin rendus, sur les réclamations des auteurs pour fixer leurs droits. La Dauphine, en 1685, envoya des règlements aux comédiens. Ils en reçurent de nouveaux dans l'année 1697. Ces règlements adoptaient comme règle à la *Comédie-Française*, les bases sur lesquelles il avait été traité avec Quinault en 1653. Les auteurs avaient droit au neuvième des recettes, prélèvement fait des frais ordinaires et journaliers ; mais ce droit cessait d'exister, lorsqu'il était établi, que la pièce n'était plus en faveur auprès du public, auquel cas elle appartenait aux comédiens. Les comédiens prouvaient que le public n'avait plus de goût pour la pièce, en montrant deux recettes consécutives au-dessous de 300 livres l'été et de 500 livres, l'hiver. Le 18 juin 1757, un arrêt du Conseil ordonna qu'un règlement fût fait. Ce règlement, dressé le 23 décembre 1757, fixa les parts d'auteur au neuvième

(1) Blanc, *Traité de la contrefaçon*, page 211.

pour les pièces en cinq actes, au douzième, pour celles en trois actes et au dix-huitième, pour celles en un acte. L'article 47 réglait les conditions dans lesquelles, la pièce étant tombée, appartiendrait aux comédiens. Il était ainsi conçu : « L'auteur conservera ses droits sur sa pièce jusqu'à ce que la recette soit deux fois de suite ou trois fois, en différents temps, au-dessous de 1.200 livres, l'hiver, et de 800 livres, l'été. Alors la pièce appartiendra aux comédiens ». Ces bases furent confirmées par arrêt des gentilshommes de la Chambre de 1766, signé des ducs d'Aumont, de Fleury, de Richelieu et de Duras.

Mais ces règlements furent souvent violés. Il y eut des difficultés entre les auteurs et les comédiens et, à propos du calcul des recettes et, au sujet de la question, de savoir, quand les pièces étaient « tombées dans les règles ». Ces difficultés ne furent jamais résolues par les tribunaux, qui restèrent toujours sourds aux plaintes des auteurs.

Un procès, qui roulait sur le calcul des recettes, fut intenté en 1774 aux comédiens, par M. Louvain de la Sausaye, auteur de « *La Journée Lacédémonienne* ». Le décompte à lui fourni par les comédiens et qu'il reproduisit dans ses mémoires, en 1776, se terminait ainsi : « partant pour son droit acquis du douzième de la recette des cinq représentations de sa pièce, l'auteur redoit 101 livres, 8 sous, 8 deniers à la *Comédie* ». Cette pièce avait rapporté plus de 1.200 livres aux comédiens. Ce calcul des recettes fut un des chefs de difficulté, qui se reproduisit souvent depuis. Les comédiens prétendaient ne devoir la part des auteurs, que sur la recette faite à la porte, sans admettre en ligne de compte, le produit des loges, louées

à l'année. L'affaire évoquée au Conseil n'eut pas de suite, mais les auteurs se plaignirent très haut des spoliations des comédiens, et grâce à l'intervention de Beaumarchais, après trois années de luttes, ils obtinrent le règlement de 1780. Voici dans quelles circonstances, Beaumarchais, avait été chargé par le Maréchal de Richelieu de lui présenter un mémoire sur les règlements anciens et nouveaux. Il demanda donc aux comédiens la communication de leurs comptes, recettes et dépenses, pendant plusieurs années. Ils refusèrent ; c'était leur droit. Mais, Beaumarchais ayant fait représenter, quelque temps après, le *Barbier de Séville*, ne voulut pas recevoir, suivant l'usage, sa part d'auteur en cote mal taillée. Il réclama une cote bien taillée et exigea pour s'en assurer un compte détaillé et appuyé de pièces justificatives. L'affaire fit du bruit. Les auteurs prouvèrent, avec l'éloquence des chiffres, qu'ils avaient été fraudés dans leurs rétributions et surtout depuis l'établissement des petites loges, de la moitié de leurs droits légitimes. Ce règlement de 1780, en établissant que la recette comprenait la recette de la porte, le produit des loges louées à l'année, plus le produit des abonnements à vie, donnait satisfaction aux auteurs sur un point qui ne permettait pas de contestations.

Il n'empêcha pas les auteurs d'être lésés, comme par le passé. Les règlements contenaient en effet des articles insidieux, en vertu desquels une pièce qui n'obtenait pas un chiffre de recettes, fixé à l'avance, « passait par droit de « conquête des mains de l'auteur dans celles des comédiens, qui en devenaient ainsi les héritiers anticipés. » On disait alors que la pièce était tombée dans les règles.

Les comédiens étaient les maîtres du sort d'une pièce. Il suffisait de la représenter, un jour où le public était appelé par d'autres distractions, de la joindre à une autre qui fût susceptible d'éloigner les spectateurs, d'avoir enfin recours à tous les moyens, dont les comédiens avaient le secret.

Et les auteurs étaient dépouillés, d'autant plus facilement, que les tribunaux restaient fermés à leurs plaintes. Protégés par les Gentilshommes de la Chambre, les comédiens obtinrent un arrêt du Conseil, évoquant à lui toutes les discussions qu'ils pouvaient avoir avec les auteurs dramatiques, et le Conseil usait de son privilège de ne juger jamais. Les comédiens se mirent donc au-dessus des lois, sous prétexte qu'ils appartenaient au roi et étaient entretenus par Sa Majesté. Cet entretien des comédiens par Sa Majesté était un euphémisme. Ils vivaient de la possession exclusive des chefs-d'œuvre de la scène française, des pièces de Corneille, Racine, Molière, etc., qu'ils considéraient comme leur bien particulier, ainsi que des œuvres nouvelles qu'ils accaparaient. Ces intrigues des comédiens avaient fait ressortir tous les inconvénients de leur privilège et soulevé de nombreuses protestations. Aussi, dès les premiers jours de la Révolution, la liberté du théâtre fut vivement réclamée. Dans une pétition, présentée le 24 août 1790 à la barre de l'Assemblée Constituante, La Harpe avait montré les abus des comédiens français sous l'ancien régime. Le 19 janvier 1791, une loi fut rendue sur le rapport de Chapelier. Tout en proclamant la liberté du théâtre, elle reconnaissait aux auteurs le droit exclusif d'interdire ou de permettre la représentation de leurs œuvres anciennes ou nouvelles, sous réserve toutefois des traités

par eux passés avec les comédiens. Ce droit était accordé, pendant sa vie à l'auteur, durant les cinq années, à partir de son décès, à ses héritiers et cessionnaires. Cette loi n'avait rien statué sur les conventions entre les auteurs et les directeurs de théâtre ; il était en outre nécessaire de lever quelques doutes sur son interprétation. Une nouvelle loi fut rendue les 19 juillet et 6 août 1791, qui vint la confirmer et la compléter. Un article qui avait pour but « de « tempérer en faveur des droits acquis aux comédiens antérieurement privilégiés, les conséquences immédiates « du principe de liberté absolue des théâtres » fut rejeté. Conformément aux articles 3 et 4 de la loi des 13 et 19 janvier 1791, les ouvrages des auteurs vivants, même ceux représentés avant cette époque, ne purent être joués sans leur autorisation ; pour ceux des auteurs morts depuis moins de cinq ans, le consentement des héritiers ou cessionnaires était nécessaire. La loi ajoutait : soit que ces ouvrages fussent ou non gravés ou imprimés. Cette adjonction avait son importance car la distinction entre le droit de représentation et le droit de publication et la reconnaissance de ces deux droits, en faveur des auteurs, était loin d'être acceptée par les adversaires de la propriété des œuvres de l'esprit, qui lorsqu'une œuvre était publiée, se reconnaissaient le droit de la jouer sans l'assentiment de l'auteur. Enfin, toute liberté fut assurée aux conventions entre les auteurs et les entrepreneurs de spectacles.

Mais malgré ces deux lois, et quoique les auteurs fussent affranchis du monopole d'un seul théâtre parisien, les abus n'en continuaient pas moins. Un rapport, lu par Caron de Beaumarchais, le 12 août 1791 à Paris dans une assem-

blée d'auteurs dramatiques, nous révèle l'existence de nouveaux théâtres et nous montre que si ces nouveaux théâtres réglaient sans difficulté le paiement des droits d'auteur, il n'en était pas de même de la *Comédie française*, « Les comédiens français calculant avec cha-
« grin, la différence résultant pour eux du régime de la
« concurrence, qui venait remplacer leur monopole passé,
« faisaient des difficultés au sujet de la fixation du tan-
« tième, composant la part d'auteur. » Parmi les frais journaliers, qu'ils voulaient déduire de la recette se trou-
vaient des articles tels que : voyages à la Cour (qui de-
meurait à Paris), aumônes, étrennes, fiacres, acteurs à l'essai, etc. (1). Nous ne connaissons pas le résultat de cette controverse parisienne, mais l'accord a dû se faire, car quelques mois plus tard, Beaumarchais dit expressément qu'aucun théâtre de la capitale n'a osé jouer les pièces des auteurs dramatiques, sans leur payer le prix convenu.

Les difficultés que soulevait l'exécution des lois de 1791 furent bien plus grandes en province, où les auteurs ne pouvaient ni se faire payer, ni même empêcher la représentation de leurs œuvres. Un sieur Flachot, directeur des théâtres de Lyon eut même l'insolence de répondre aux réclamations de Beaumarchais : « Nous jouons votre ma-
« riage, parce qu'il nous fournit d'excellentes recettes, et
« nous le jouerons malgré vous, malgré tous les décrets
« du monde. Je ne conseille même à personne de venir
« nous en empêcher, il y passerait mal son temps ». Cet état de choses ne pouvait durer. Les auteurs réclamèrent

(1) OŒuvres complètes de Beaumarchais. Paris 1878. Firmin-Didot et Cie, pag. 650 et suivantes.

l'exécution des lois. Les directeurs se liguèrent en vue de la résistance. La lutte s'engagea au siège des pouvoirs publics à Paris. Un comité d'instruction publique, dont l'institution avait été résolue par l'Assemblée législative, dans sa séance du 14 octobre 1791, apportant de trop longs retards à l'examen et à la solution de la question, les auteurs dramatiques s'adressèrent directement à l'Assemblée législative, le 5 février 1792.

Sept mois après, le 30 août 1792, le nouveau décret fut promulgué. Ce décret, qui prétendait concilier les intérêts des comédiens et ceux des auteurs, était fait surtout aux dépens de ces derniers. Il considérait, comme tombées dans le domaine public et, partant, laissait aux directeurs la liberté de les représenter, sans l'assentiment des auteurs, les œuvres publiées et exécutées librement avant le 13 janvier 1791. En outre, il déclarait déchu de leurs droits sur la représentation de leurs œuvres, les auteurs qui n'en avaient pas fait la réserve expresse, en tête de toute édition, et enfin il limitait la durée du droit de représentation à un délai de 10 ans, à partir de la première représentation. Ce décret du 3 août n'a du reste qu'un intérêt purement historique car, sur la proposition de Lakanal, il fut rapporté par un nouveau décret du 1^{er} septembre 1793, qui fit revivre la législation de 1791 dans toutes ses dispositions.

Cette législation était incomplète, elle avait omis de statuer sur les œuvres posthumes. Le décret du 8 juin 1806 fut rendu pour attribuer la durée et l'étendue des droits d'auteur aux propriétaires des œuvres dramatiques et musicales posthumes, en leur appliquant les dispositions

analogues du décret du 1^{er} germinal an XIII. L'article 428 du Code Pénal promulgué en 1810 vint protéger, par une pénalité nouvelle, le droit de représentation réservé aux auteurs.

Jusque-là, ce droit de représentation si vivement disputé n'était accordé qu'avec parcimonie. En distinguant en effet deux périodes dans la durée du droit d'auteur : l'une qui s'étend pendant sa vie, l'autre qui commence au moment de sa mort, nous remarquons que cette dernière période est toujours de cinq ans. Pour le droit de publication par la voie des copies manuscrites ou imprimées elle avait été au contraire prolongée et fixée par un décret de 1810 : en faveur de la veuve de l'auteur pendant sa vie, si ses conventions matrimoniales lui en donnaient le droit, et en faveur des enfants de l'auteur pendant 20 ans, à partir du décès de l'auteur ou de la veuve. Pour les collatéraux rien n'était changé aux dispositions de la loi de 1793, cette deuxième période était toujours de 10 ans, à partir du décès de l'auteur.

Cette inégalité de condition souleva des plaintes. En 1844, les veuves des auteurs dramatiques déposèrent une pétition pour que le décret de 1810, applicable seulement au droit de publication, fût désormais étendu au droit de représentation. Elles furent écoutées et le 3 août 1844, sur la proposition de MM. Berville et Vivien, les députés et les pairs votèrent la loi suivante : « Les veuves et les
« enfants des auteurs d'ouvrages dramatiques auront, à
« l'avenir, le droit d'en autoriser la représentation et d'en
« conférer la jouissance pendant 20 ans, conformément
« aux dispositions des art. 39 et 40 du décret impérial du

« 5 février 1810. » Mais par une distraction du législateur, l'anomalie subsistait toujours. La loi citait les veuves et les enfants, mais elle oubliait les collatéraux, même rapprochés, et, tout en renvoyant au décret de 1810, elle ne donnait qu'une durée fixe de 20 ans au droit de la veuve, sans rappeler le droit viager.

Enfin fut rendue cette loi du 8 avril 1854, qui, sans faire de distinction entre le droit de publication et le droit de représentation accorda à la veuve un droit viager et fixa de 20 à 30 ans, à partir du décès de l'auteur ou de la veuve, l'étendue des droits accordés aux enfants. Quant aux collatéraux, ils étaient toujours régis par les lois des 13 et 19 janvier 1791 et du 19 juillet 1793.

La loi du 14 juillet 1866, continuant les errements de la loi de 1854, n'établit pas de distinction entre le droit de publication et le droit de représentation. Conformément aux lois précédentes, elle a gardé la division en deux périodes : la première est toujours réglée sur la vie de l'auteur, la deuxième, au lieu de se régler sur la vie de la veuve et de commencer à son décès pour courir pendant un certain nombre d'années, déterminé par la loi en faveur des enfants, est fixé à un délai de jouissance uniforme de 50 ans, qui part du jour du décès de l'auteur. Par une heureuse innovation, on rétablit l'égalité entre tous les héritiers de l'écrivain ou de l'artiste sans avoir égard à leur qualité. L'usufruit de la veuve est conservé dans les limites de ces 50 années et n'est plus soumis à l'adoption du régime de communauté. Enfin pour traiter avec égalité l'homme et la femme, on remplace le mot « *veuve* » par celui de « *conjoint* », de sorte que le mari

d'une femme auteur a sur les œuvres de sa femme, s'il survit, des droits égaux à ceux de la femme survivante sur les créations du mari.

*
* *

Les ordonnances ne parlent guère de la musique que sous Louis XIV et cependant on en avait, depuis longtemps, le goût à la Cour.

Les Italiens, venus en France à la suite de Catherine de Médicis avaient fait aimer le plaisir du spectacle accompagné de la musique et des ballets. Cambert et l'abbé Perrin s'efforcèrent d'acclimater chez nous ce genre de représentation. L'occasion s'en présenta. En 1659 M. de la Haye prêta aux deux auteurs sa maison de campagne, située à Issy, tout auprès de Paris, pour y faire jouer *Pomone*, pastorale en musique. La fête eut lieu en plein jour et eut grand succès. La Cour entendit parler de l'accueil fait à cet ouvrage et elle eut la curiosité de l'entendre. Une représentation fut donnée, devant elle, à Vincennes où elle se trouvait.

Elle eut une approbation inespérée. Néanmoins ce ne fut que dix ans après, le 28 juin 1669, que l'abbé Perrin obtint des lettres patentes, lui assurant, pendant douze ans, le privilège d'établir des académies de musique à Paris, et dans les autres villes du royaume. Il eut comme collaborateur Cambert, surintendant de la musique de la reine-mère Anne d'Autriche, organiste à l'église collégiale de Saint-Honoré et le marquis de Sourdeac, habile machiniste. L'abbé Perrin fut dépossédé de son privilège et remplacé par Lulli, musicien de grand talent, capable de

suffire à tous les services d'une entreprise, et dont l'intelligence avait groupé des protecteurs puissants autour de lui, tels que Benserade, Molière, Quinault, le président de Perigny, sans parler de Madame de Montespan, dont la faveur lui fit obtenir des lettres patentes, en mars 1672. Lulli, pendant sa gestion, fit représenter quinze grands opéras de sa composition : *Alceste*, *Thésée*, *Atys*, *Isis*; *Psychée*, qu'il avait écrit avec Molière, Pierre Corneille et Quinault; *Bellerophon*, qu'il avait fait en collaboration avec Thomas Corneille, Fontenelle et Boileau; *Proserpine*, *le Triomphe de l'Amour*, *Persée*, *Phaëton*, *Amadis*, *Roland*, *l'Eglogue de Versailles*, *le Temple de la Paix*, *Armide*, *Achille et Polyxène*.

Les compositeurs de musique, comme les auteurs dramatiques, exerçaient leurs droits en faisant jouer leurs œuvres et en touchant leur part d'auteur. De même que ces derniers, ils subissaient les conséquences du régime de faveur et de monopole, alors en vigueur. Ils étaient obligés de s'adresser à l'Académie royale de musique, dont le privilège était exclusif. Cela ressort des lettres patentes données par Louis XV à Versailles, en juin 1769 et rappelant les lettres patentes des 13 août 1672, 1^{er} mars 1689, l'arrêt du Conseil du 11 décembre 1728, les lettres patentes du 27 février 1729, les arrêts du Conseil du 1^{er} juin 1730, 4 avril 1732, du mois d'août 1749 et 13 mars 1757, 3 juin 1758, 26 juillet 1765. Voici le texte de ces lettres patentes :

« Maintenons et conservons notre dite académie de
 « musique dans le droit et privilège de l'opéra proprement
 « dit et dans toute l'étendue de notre royaume, ainsi que
 « dans le droit et privilège exclusif des concerts de mu-

« sique vocale ou instrumentale, soit français, soit italiens
 « ou en d'autres langues, de même que des concerts spi-
 « rituels, dans les droits et privilèges également exclusifs
 « de l'opéra comique, des bals payants et dans celui
 « d'impression de tous les poèmes et paroles d'opéras.
 « Faisons de nouveau, très expresses inhibitions et défenses
 « à toutes personnes, de quelque qualité et condition
 « qu'elles soient, de faire chanter ou exécuter avec théâtre
 « ou décorations ou autrement, aucune pièce de musique
 « ou de danse, de faire aucun concert de musique vocale
 « et instrumentale, dans quelque langue que ce soit, ni
 « de donner aucun bal ; pour l'entrée desquels concerts ou
 « représentation de pièce de musique, on prenne ou donne
 « de l'argent, même de faire aucune association pour
 « raison desdits objets et ce, sans la permission expresse
 « et par écrit des concessionnaires actuels de la dite aca-
 « démie royale de musique ou des personnes, qui pourront
 « leur succéder à peine de 10.000 livres d'amende et de
 « confiscation » (1) :

Les autres théâtres étaient ses tributaires. La *Comédie italienne*, qui jouait des pièces de fantaisie dont la friponnerie des valets et la passion amoureuse des filles faisaient le fond, et les artistes des théâtres forains dépendaient d'elle. Quand ils se réunirent en 1762, pour donner des représentations, qui avaient le genre tempéré de la gaieté française, ils gardèrent le nom de théâtre italien, et payèrent à l'*Opéra*, une redevance annuelle, qui s'éleva à plus de 40.000 livres.

(1) Vaunois. Thèse pour le doctorat, 1884, *De la Propriété artistique en droit français*, p. 150.

L'*Académie royale* faisait respecter son privilège, avec un soin jaloux. On ne pouvait, sans son autorisation, donner une audition payante, un bal public, ni même un concert spirituel. Les comédiens français, dans la représentation du *Malade Imaginaire* et de la *Princesse d'Elide*, avaient mis un plus grand nombre de danseurs et fait entendre un plus grand nombre de voix, que celui qui leur était permis (six violons et une basse). Un arrêt du Conseil intervint, le 20 juin 1716, qui les condamna à 500 livres d'amende, par chaque contravention et à des dommages-intérêts. Les comédiens italiens, ayant représenté la parodie des fêtes de Thalie, avec des danses et des chants (c'était nécessaire puisqu'il s'agissait de parodier un opéra), furent condamnés à 10.000 livres d'amende envers l'Académie de musique. L'année suivante, ayant mis des ballets dans la *Fête interrompue*, le *Nouveau Monde* et l'*Inconnue*, ils furent condamnés à 30.000 livres d'amende (1). Ajoutons que les portes de l'*Académie royale* de musique n'étaient pas faciles à forcer. Rameau, célèbre depuis l'âge de dix ans, ne put y faire jouer ses œuvres qu'à l'âge de cinquante ans, et grâce à la protection de Mme de la Popelinière.

L'autorité royale, qui avait protégé les auteurs dramatiques contre les comédiens intervint pour fixer les droits des auteurs du poème et de la musique des ouvrages représentés sur la scène de l'*Opéra*.

Le Conseil d'État régla ces droits par des arrêts du 30 mars 1776 et du 13 mars 1784, article 14. Chaque auteur

(1) *Essai sur la Musique*, Paris, 1780, 4 vol., t. I, p. 400.

d'un ouvrage qui devait remplir la durée du spectacle avait droit à 200 livres pour chacune des vingt premières représentations, à 150 pour les dix suivantes, et 100 livres pour chacune des autres jusques et y compris la quarantième. Si le nombre des représentations excédait quarante sans interruption, il devait être payé à chaque auteur une gratification de 500 livres. A l'égard des ouvrages en un acte, l'honoraire était fixé à 80 livres, pour chacune des vingt premières représentations, à 60 livres pour chacune des dix suivantes, et à 50 livres pour chacune des autres qui auraient lieu sans interruption.

Le privilège de l'*Opéra* fut supprimé par la loi du 19 janvier 1791. La fixation des droits d'auteur rentra dans le domaine de la convention des parties.

Actuellement, les droits sur l'exécution des œuvres musicales sont régis comme les droits sur la représentation des œuvres dramatiques par la loi du 19 janvier 1791, avec les modifications apportées à l'article 5, par la loi des 14 et 19 juillet 1866, qui fixe la durée de ces droits; par le décret du 25 prairial an III, qui fait en matière de publication, des commissaires de police et à leur défaut des juges de paix, les agents des droits des auteurs et qu'on applique au droit de représentation et d'exécution à cause de l'analogie de ces deux droits de publication d'une part, de représentation et d'exécution d'autre part, et enfin par les articles 428 et 429 du Code Pénal de 1810.

CHAPITRE PREMIER

PROPRIÉTÉ DES ŒUVRES DRAMATIQUES ET MUSICALES

Pour créer une œuvre dramatique ou musicale, l'auteur prend d'abord un sujet, ce sujet il le développe et enfin il écrit, il donne à la conception de son intelligence une forme matérielle.

Le manuscrit qu'il rédige est sa propriété, c'est un bien mobilier ordinaire et comme tel il est régi par les dispositions du Code Civil.

Quant à l'idée qu'il a choisie comme sujet de son ouvrage, il ne peut pas en réclamer l'appropriation exclusive. Il la doit, le plus souvent, à son éducation et à ses lectures. L'imagination en effet ne crée point de rien. Elle ne fait que transformer, sciemment ou non, les idées reçues en tenant compte du milieu et du temps dans lesquels on vit (1). Nous en trouvons de nombreux exemples dans la

(1) « Lorsque le temps est venu pour une idée nouvelle, elle voltige pour ainsi dire dans l'atmosphère intellectuelle, où elle peut être aperçue de divers points à la fois. » Rey, *Théorie et pratique de la science sociale*, t. III, p. 232. — Voir p. 111, l'opinion des auteurs à l'appui.

littérature classique. L'Espagne inspira Corneille, l'Italie instruisit Molière, sans rien enlever de son originalité à leur esprit si français (1).

Racine imita les Grecs, Euripide surtout, mais en se les assimilant et ses Mithridate, ses Titus et ses Achille, ses Bérénice, ses Monime et ses Esther sont des grands seigneurs et des grandes dames de la Cour de Louis XIV.

L'idée est commune à tous. Il s'ensuit que chacun a le droit de s'en emparer, à condition de la développer d'une manière originale, de lui pétrir un nouveau corps de son sang et de sa chair, d'en faire une œuvre nouvelle.

Au XVII^e siècle, un Espagnol imagina le type de *Don Juan*. Ce sujet tenta successivement plusieurs auteurs, qui le traitèrent tout différemment. Molière en fit une comédie, Mozart un opéra, Hofman un conte.

Guilhen de Castro avait rêvé du *Cid*, cela n'a pas empêché Corneille d'y songer après lui, de faire passer sa grande âme dans l'âme du même personnage et de mettre sur ses lèvres *les expressions* de son génie. *Phèdre* inspira Racine et Pradon et nul n'a osé crier à la contrefaçon.

Le travail de l'auteur consiste à exploiter les idées, à saisir et à enchaîner, suivant le genre adopté, les rapports nécessaires ou imprévus, qui existent entre elles, entre

(1) En 1642, *La Verdad sospechosa*, d'Alacon, fournit à Corneille le *Menteur*, qui fournit à son tour à Molière l'*Etourdi*.

En 1651, *El Palacio confuso*, de Lope de Véga lui fournit *Don Sancho d'Aragon*. Molière s'appropriâ quelques pièces espagnoles, mais de deuxième main, après des adaptations italiennes. Ainsi pour : *Il Convitato, di pietra*, d'Onofrio Giliberti de Solofa traduit lui-même ou plutôt imité d'un drame espagnol de Fra Gabriel Tellez. qui devient le *Festin de Pierre*, etc. *Bullet, assoc. litt. et artistiq. intern.* Année 1880, n° 9, septembre. Aperçu historique de M. Pagès, page 42.

les situations qu'elles amènent et les mots qui les expriment, à composer, en un mot à créer.

Cette création, l'auteur la traduit avec la précision de la prose ou les élans de la musique et de la poésie, mais dans une langue qui, quelle que soit son élévation, porte le cachet de la personnalité, révèle en quelque sorte l'homme même, suivant le mot de Buffon.

La composition et le mode d'expression constituent l'œuvre indépendante de la matière du manuscrit qui la contient.

§ I. — *Légitimité et nature du droit de l'auteur*

Le législateur a reconnu à l'auteur le droit exclusif de tirer profit de son œuvre. Nul ne conteste aujourd'hui la légitimité de ce droit.

Au point de vue philosophique, il repose sur l'idée de travail, au point de vue juridique, il a été consacré par la loi. Mais si tout le monde admet ce droit aujourd'hui, l'accord est loin d'être aussi parfait, quand il s'agit de décider quelle est au juste sa nature.

Pour les uns, c'est un droit *sui generis* que la Société accorde à l'auteur en rémunération du service, qu'il lui a rendu, d'augmenter le fonds commun des connaissances humaines. Les produits de la pensée, disent-ils, qui sont l'objet du droit d'auteur ne sont pas appropriables. D'autre part ce droit n'est pas perpétuel. Or on ne conçoit pas un droit de propriété, sans ces deux éléments (1).

(1) En ce sens : Renouard, Villemain. Cités par Darras : *du droit des auteurs et des artistes, dans les rapports internationaux* 1887 in-8°, page 34.

Les autres déclarent que le droit d'auteur est un véritable droit de propriété, ayant la même origine et devant produire les mêmes effets, que la propriété d'un champ, d'une maison. Ils allèguent, avec raison, que le travail intellectuel a les mêmes titres à la protection de la loi que le travail manuel. Pourquoi donc, ajoutent-ils, tandis que l'agriculteur acquiert à tout jamais les produits du champs qu'il féconde, l'écrivain ne serait-il pas assuré de la jouissance indéfinie du fruit de ses veilles ! « Quel est le bien
« qui puisse appartenir à l'homme, si la portion de lui-
« même la plus précieuse, celle qui ne périt point, celle
« qui l'immortalise ne lui appartient pas ! Quelle compa-
« raison entre l'homme, la substance même de l'homme
« et le champ, que dans les commencements, la nature
« offrait également à tous et que le particulier ne s'est ap-
« proprié, que par la culture » (1).

La plupart des partisans de l'idée de propriété littéraire ne vont pas si loin, du reste.

Ils ne réclament pas sa complète assimilation avec la propriété ordinaire. Pourvu qu'on la leur accorde, ils sont tout prêts à en restreindre les conséquences. Ils reconnaissent qu'à raison de l'objet sur lequel elle porte, elle est d'une nature spéciale et doit avoir une réglementation particulière (2).

(1) Louis d'Héricourt. Cité par Darras. En ce sens : *Louis Napoléon. Lettre à Jobart de 1844*. Voltaire. Diderot. L'avocat général Seguiet. Mirabeau. Darras. *oper. cit.* p. 16, et suiv.

(2) Gastambide, *Histoire et théorie de la prop. des auteurs* p. 77 Murlon *rev. prat.* tome 18. Hérolde, *Perpét. de la propr. litt.* *Rev. pratiq.* 1852, p. 395. — Pouillet, *Traité de la prop. litt. et artist.*, n° 9.

La question de savoir si le droit d'auteur constitue ou non, un droit de propriété n'a du reste qu'un intérêt purement théorique, c'est une querelle de mots.

Quelle que soit en effet la qualification, qu'on lui donne, ses effets, son étendue et sa durée sont les mêmes. Ils ont été clairement définis et déterminés par la loi.

Remarquons que, dans l'idée de rémunération sociale, il n'y a rien qui soit en opposition avec la perpétuité et, que pour la plupart de ceux qui réclament la propriété littéraire, la perpétuité n'en est pas la conséquence nécessaire.

Nous ne reviendrons donc pas, au sujet du point spécial qui nous occupe sur la discussion de la nature du droit d'auteur, qui a déjà soulevé tant de débats.

Nous dirons seulement, que ce droit est un droit de propriété d'une nature spéciale.

Il ne faut pas prétendre que les œuvres littéraires ou musicales ne peuvent pas faire l'objet d'un droit de propriété, parce qu'elles ne sont pas appropriables. Sans doute par le fait de la publication l'auteur admet tout le monde à jouir de son œuvre, mais cette jouissance du public n'est pas incompatible avec un droit exclusif. La propriété ordinaire nous en offre mille exemples. Le passant, qui profite de ma lumière, n'est pas autorisé à prendre mon fanal et à l'emporter chez lui. La pensée est comme la lumière, qui se communique et qui s'étend sans s'affaiblir à son foyer. Il importe peu, que ceux qui sont venus entendre une œuvre dramatique ou musicale, conservent, ineffaçable dans leur mémoire, l'impression du plaisir qu'ils ont éprouvé. Cette jouissance intellectuelle, que le souvenir prolonge au delà du moment où on l'a goûtée, ne diminue

pas celle, que la loi réserve à l'auteur et qui consiste dans le droit exclusif de tirer profit de son œuvre.

Seul, il la reproduit ou en autorise la reproduction, c'est l'*usus*. Il en retire les bénéfices pécuniaires, c'est le *fructus* ; il dispose de son droit et le transmet à ses héritiers, c'est l'*abusus*. Ce sont bien là les caractères de la propriété telle qu'elle a été définie par l'article 514 du Code Civil :

La « propriété est le droit de jouir et de disposer des « choses de la manière la plus absolue, pourvu qu'on « n'en fasse pas un usage prohibé par les lois et les « règlements. »

Reste l'argument, qui consiste à dire que la propriété est de son essence perpétuelle. On peut répondre que, abstraction faite des impossibilités d'organisation, l'idée de perpétuité n'est pas en opposition directe avec la nature du droit d'auteur. La preuve en est, qu'elle a longtemps existé, (les privilèges royaux étaient perpétuels) et que d'excellents esprits la réclament encore aujourd'hui. D'autre part, de ce que la perpétuité est de l'essence même de la propriété des objets corporels (1), il ne s'ensuit pas que le législateur ait été forcé d'en faire le fondement de la propriété intellectuelle, qui est d'une nature spéciale. Il n'est pas étonnant, qu'en la reconnaissant pour la première fois, il ait refusé d'admettre la perpétuité, qui sans garantir de la misère les descendants des auteurs, aurait été contre l'intérêt de la Société et n'aurait pu que

(1) Pour M. Hérold, la perpétuité n'est pas de l'essence de la propriété. Étude sur la perpétuité de la propriété littéraire. *Revue pratique*, 1862, p. 395.

difficilement, du reste, passer du domaine de la théorie dans celui des faits, à cause des complications qu'elle eût entraînées.

Est-ce qu'en matière de propriété ordinaire, le législateur, obéissant à des nécessités de réglementation plus ou moins arbitraires, ne porte pas des atteintes plus ou moins grandes au droit absolu du propriétaire ? (Art. 544 du C. Civ.). Quand il décide, que les parents au delà du 12^e degré ne succèdent pas, que fait-il sinon limiter la propriété dans le temps ? Si maintenant nous examinons les propriétés d'une nature spéciale, telles que celles des bois, des mines, des établissements industriels, n'y rencontrons-nous pas un système de limitations très multipliées ?

Le législateur a donné à la propriété intellectuelle une organisation différente de celle de la propriété ordinaire, il a cru devoir lui appliquer des règles spéciales. Ce n'est pas une raison pour nier son existence.

Il ne faut pas vouloir faire rentrer, en effet, le droit d'auteur dans un cadre juridique, établi par les jurisconsultes romains à une époque, où ce droit n'avait pas pris naissance et où la seule propriété qui existât fût celle des objets corporels. De ce que la propriété des objets matériels a été la première reconnue, il ne s'ensuit pas, que ce soit la seule possible.

§ II. — *Distinction des droits de publication et de représentation.*

Le droit de propriété de l'auteur sur son œuvre peut se résumer dans la faculté exclusive de l'exploiter, pendant

un certain temps. Cette exploitation a lieu de deux sortes. L'auteur reproduit son œuvre ou la fait reproduire devant le public par la voix et le geste des acteurs ou des artistes et le son des instruments de musique. Tel est le cas prévu par l'article 3 de la loi du 19 janvier 1791 :

« Les ouvrages des auteurs vivants ne pourront être
« représentés sur aucun théâtre public dans toute l'éten-
« due de la France, sans le consentement formel et par
« écrit des auteurs, sous peine de confiscation du produit
« total des représentations au profit des auteurs. » Et
l'article 5 ajoute : « Les héritiers ou les cessionnaires
« des auteurs seront propriétaires de leurs ouvrages,
« durant l'espace de cinq années après la mort de
« l'auteur. »

C'est le droit de représentation, il est sanctionné par l'article 428 du Code Pénal.

L'auteur peut encore, à l'aide d'un système de signes tracés sur le papier, reproduire ou faire reproduire son œuvre à la main ou par la gravure et l'imprimerie. La loi du 19 juillet 1793 lui accorde « le droit exclusif de la
« vendre, faire vendre et distribuer dans le territoire de
« la République et d'en céder la propriété en tout ou en
« partie. » Et l'article 2 de la même loi donne le même droit à ses héritiers ou cessionnaires durant l'espace de dix ans après sa mort.

C'est le droit de publication, il a sa sanction dans l'article 425 du Code Pénal.

La durée des droits accordés par les lois de 1791 et de 1793 aux héritiers, successeurs irréguliers, donataires ou légataires des auteurs compositeurs ou artistes a été por-

tée à 50 ans à partir du décès de l'auteur par la loi du 14 juillet 1866.

Ces deux droits : droit de représentation et droit de publication, qui constituent la propriété des œuvres dramatiques et musicales, ont été, nous le voyons, traités séparément par le législateur (1).

La propriété des œuvres dramatiques et musicales n'a d'abord été reconnue qu'en partie. Le droit de représentation et le droit de publication ont leur source dans deux lois différentes. En outre ils n'ont pas eu la même durée à l'origine. Cette distinction a plusieurs conséquences.

La première conséquence est que la cession de l'un de ces droits n'entraîne pas la cession de l'autre. Aux termes d'un décret du 30 août 1792, l'auteur qui vendait sa pièce à un éditeur devait se réserver formellement son droit d'autoriser la représentation. Une loi du 1^{er} septembre 1793 a abrogé ce décret et décidé clairement que le droit de publication ne comprenait pas le droit de représentation.

La cession du droit d'éditer l'ouvrage ne donne donc pas au concessionnaire le droit de le représenter ou de l'exécuter. La question s'est élevée à l'occasion des orgues

(1) Le projet de loi déposé sur le bureau de la Chambre des députés le 21 novembre 1889 par M. Philippon, et que la Chambre prit en considération, sans avoir le temps de l'examiner, consacrait les principes établis par ces lois de 1791 et de 1793, il portait :

« Art. 1^{er}. La propriété littéraire et artistique consiste dans le droit exclusif, reconnu à l'auteur de publier et de reproduire son œuvre par quelque procédé, sous quelque forme et pour quelque destination que ce soit.

Elle comprend en outre, pour les ouvrages de théâtre ou de musique le droit exclusif de représentation ou d'exécution publique. »
Journal officiel du 28 août 1892. Chambre des députés. Annexe n° 765.

de barbarie. Une loi du 16 mai 1866, rendue au profit de la Suisse (1), a permis la reproduction des morceaux de musique, tant du domaine privé que du domaine public sur les planchettes des orgues de barbarie, des boîtes à musique et d'autres instruments mécaniques, plus ou moins perfectionnés.

Si les auteurs ne peuvent pas empêcher la reproduction de leurs œuvres, sur des instruments dont la fabrication est permise par la loi, ne peuvent-ils pas du moins s'opposer à leur exécution en public ?

Nous pensons qu'ils en ont le droit. La loi du 16 mai 1866 retire aux auteurs le bénéfice de la loi de 1793 et de l'article 425 qui lui sert de sanction. Elle permet donc la fabrication et la vente des instruments de musique mécanique, mais elle est muette en ce qui touche leur emploi. Elle ne parle pas de la loi de 1791, relative au droit de représentation et d'exécution, ni de l'article 428 du Code Pénal qui lui correspond. Cette loi de 1866 est une loi exceptionnelle, elle doit être entendue au sens strict. L'exécution des airs du domaine privé même sur les orgues de barbarie reste donc sous l'empire du droit commun ; elle rentre dans la règle générale, elle n'est pas comprise dans l'exception de la loi de 1866. Il est donc permis de se servir, dans une réunion privée, d'une boîte à musique ou d'un piano mécanique, mais il est défendu de descendre dans

(1) Cette loi est ainsi conçue :

« Article unique. La fabrication et la vente des instruments servant à reproduire mécaniquement des airs de musique, qui sont du domaine privé ne constituent pas le fait de contrefaçon musicale, prévu et puni par la loi du 19 juillet 1793, combinée avec les articles 425 et suivants du Code Pénal. »

la rue et d'en faire usage en public. Ce fait constituerait le délit d'exécution illicite, prévu par l'article 428 du Code Pénal. La jurisprudence l'a toujours reconnu malgré les plus grandes résistances (1).

Elle enlève en partie le bénéfice de cette loi de 1866. Ces instruments ne sont pas fabriqués pour donner, par des mélodies douces et discrètes, plus de charme à l'intimité des salons, ils ne se font guère entendre que dans les rues et dans les carrefours. Le malheureux individu qui tourne la manivelle de l'orgue, et que l'auteur poursuit, ne manquera pas de protester et de rejeter la faute sur le fabricant qui lui a vendu l'instrument. Ce dernier ne sera pas inquiété. C'est la critique de la loi de 1866.

Quoi qu'en pense M. Pataille (2), on ne peut pas étendre ses dispositions jusqu'à permettre l'usage en public des instruments, dont elle autorise la fabrication. Cette loi porte, en effet, une atteinte déjà trop forte au droit des compositeurs de musique.

Réciproquement, la cession du droit de représenter ou d'exécuter un ouvrage ne comporte pas celle du droit de l'éditer (3). Mais ici se pose une question délicate.

Il est d'usage, dans les différents théâtres, de faire co-

(1) Trib. com. Seine 24 nov. 1877. Pataille, *Ann. prop. indust.* 1878. p. 41. Cass. 21 juillet 1881, *Bulletin cass. crim.* n° 182. Sirey, 82-1-92. Pand., f. 82-1-186. D. P. 81-1-591. Pataille, *Ann.* 1881, p. 233. Cour Amiens, 24 déc. 1881, S. 82-1-121. Fliniaux, *Jégis. et jurispr. sur prop. litt.* p. 84. Pouillet *P. litt.* n° 818.

(2) Pataille. *Ann.* 1878 p. 43.

(3) Voir en ce sens les conclusions de l'avocat général Fourchy devant la Cour de Paris, 25 juin 1878 aff. Castellano. D. P. 79-2-51.

pier les rôles destinés aux acteurs et les parties d'orchestre. Est-ce là un empiètement sur les droits d'auteur, une contrefaçon ? La plupart des auteurs font une distinction. MM. Vivien et Blanc en particulier la formulent ainsi : (*Législation des théâtres* n^{os} 474 et 475) « L'auteur d'un « ouvrage dramatique ou son cessionnaire ne pourraient « poursuivre le directeur de théâtre qui, pour la facilité « des études des comédiens de sa troupe, aurait fait copier « à la main les rôles destinés à chacun d'eux ; cette copie « ne serait pas une édition et la propriété littéraire ne va « pas jusqu'à interdire la faculté de copier un ouvrage, « pour son usage personnel. Mais si un correspondant « dramatique entreprenait des copies manuscrites des rôles, « qu'il vendrait aux diverses troupes des départements, « nous pensons qu'il pourrait être poursuivi comme contrefacteur.

M. Renouard (*traité des droits d'auteur*, T. II, n^{os} 18 et suivants) sans répondre *in terminis* à la question s'inspire des mêmes principes.

M. Lacan (*législ. des th.* T. II page 275) adopte nettement cette solution.

Cette distinction est passée dans la jurisprudence. Il a été jugé d'une part, conformément à un arrêt de la Cour de Paris du 29 juin 1827, qu'il y a délit de contrefaçon dans le fait de reproduire, fût-ce dans une forme manuscrite une œuvre musicale, pour en faire, dans un intérêt mercantile, un emploi autre que celui autorisé par le propriétaire et que le fait de donner en location à plusieurs directeurs une partition d'orchestre contrefaite, en constitue le délit. (crim. rej. 18 janv. 1888, affaire Bathelot. D. P. 88, 1. 400).

D'autre part les tribunaux ont admis, que les directeurs de théâtre pouvaient, sans se rendre coupables du délit de contrefaçon, copier ou faire copier les rôles ou les parties d'orchestre pour les besoins de la représentation. Ils ont déclaré que ces copies étaient faites, et dans un but d'instruction, comme celles émanant d'un professeur et distribuées à ses élèves, et pour l'usage personnel du théâtre, envisagé d'une façon collective (1).

Il nous semble qu'il y a là confusion des deux droits, de publication d'une part, de représentation et d'exécution d'autre part. L'auteur ou l'éditeur auquel il a cédé son droit de publication, qui font de grands frais pour imprimer l'œuvre littéraire ou musicale, la partition d'orchestre et souvent, à côté, les parties d'orchestre, elles-mêmes, éprouveraient un préjudice considérable, si l'autorisation donnée pour la représentation et l'exécution de l'œuvre avait en même temps pour effet, de permettre de faire sous forme manuscrite d'autres éditions.

Pour nous, ériger en droit la distribution d'extraits d'un ouvrage littéraire ou musical, dans un but d'instruction, soit par un professeur à ses élèves, soit par un directeur de théâtre à ses artistes, serait ôter aux auteurs ou à leurs ayants-cause, une partie des produits légitimes, qu'une distribution d'ouvrages faite à leur profit est de nature à leur procurer.

(1) Paris 25 janvier 1878 aff. Castellano. D. P. 79-2-51. — Angers 3 juin 1878, aff. Choudens. D. P. 79-2-51. — Correct. Besançon 20 nov. 1890 (*La loi* 1891 p. 346. — Voir aussi dans le même sens Besançon 6 juillet 1892, aff. Gound. D. P. 92-2-579. — Civ. rej. 25 janv. 1893. Aff. Dupin. D. P. 93-1-144.

On ne peut pas en outre voir un usage personnel dans un emploi qui a directement pour but l'exploitation du théâtre, c'est-à-dire une exploitation évidemment commerciale (1).

La distinction du droit de représentation et de publication a une deuxième conséquence. Il en résulte que, s'il est permis, par analogie, d'appliquer à la saisie des recettes, les formes prescrites pour la saisie des éditions contrefaites, par les dispositions de la loi de 1793, modifiées par la loi de l'an III, on n'est pas tenu de le faire sous peine de nullité. La loi de 1791 étant muette sur la forme de la saisie des recettes, nous verrons plus loin qu'on peut avoir recours aux règles générales, contenues dans l'article 54 du décret du 3 mars 1808.

Le principe de cette distinction permet enfin de poursuivre le délit de représentation illicite, même après que le délit de contrefaçon est prescrit. Nous reviendrons plus loin sur cette question.

Nous laisserons de côté le droit de publication qui suit les règles du droit de publication des œuvres littéraires en général. Nous ne nous occuperons que du droit de représentation et d'exécution qui, pour les œuvres dramatiques ou musicales, s'ajoute au droit de publication. Nous examinerons quels sont les droits des auteurs dramatiques et des compositeurs de musiques français, sur la représentation et l'exécution de leurs œuvres en France. Nous ne reprendrons pas les règles générales qui régissent la pro-

(1) C. f. Pouillet. *Prop. litt.* n° 558. Vannois, Thèse de doctorat, :884. *De la Propriété artistique en Droit français*, p. 280.

priété des œuvres dramatiques et des œuvres littéraires, nous n'étudierons que les règles spéciales à notre sujet.

Nous ne verrons pas les questions relatives aux titulaires ni à la durée du droit.

Nous ne traiterons notre sujet qu'au point de vue du droit privé, de l'exploitation industrielle de l'œuvre, sans entrer dans l'étude de ce qui se rattache au droit public général. Nous ne parlerons donc pas de la censure : nous ne discuterons pas le bien ou le mal fondé de cette mesure, nous n'étudierons pas son rôle dans le passé, ce qui nous conduirait à faire toute l'histoire du théâtre. Nous nous bornerons à examiner ses effets sur les conventions intervenues entre les auteurs et les directeurs de théâtre. Nous passerons également sous silence, tout ce qui est relatif à la police du théâtre et au droit des pauvres.

CHAPITRE II

OBJET DU DROIT DE REPRÉSENTATION ET D'EXÉCUTION

Aux termes de l'article 3 de la loi du 19 janvier 1791 :
« Les ouvrages des auteurs vivants ne peuvent être représentés sur aucun théâtre public dans toute l'étendue de la France, sans le consentement formel et par écrit des auteurs ». La loi des 19 juillet et 6 août de la même année qui porte le même titre : « *Loi relative aux spectacles* », emploie des termes aussi généraux. L'article 428 du Code Pénal de 1810, qui se réfère à ces lois et qui contient une sanction des principes qu'elles établissent est plus précis : « Tout directeur, tout entrepreneur de spectacles, toute association d'artistes, qui aura fait représenter sur son théâtre des *ouvrages dramatiques*, au mépris des lois et règlements relatifs à la propriété des auteurs..... ». Le législateur en instituant des pénalités contre ceux qui porteraient atteinte aux droits, qu'il a concédés aux auteurs, dans les lois précédentes, explique qu'il se reporte à ces lois spéciales et les expressions :

« Ouvrages dramatiques » qu'il emploie ne sont pas restrictives. Nous voyons dans le rapport de M. Berville (1), que la loi de 1844, tout en se servant des mots : « Ouvrages dramatiques », a également entendu leur donner un sens général : « Plusieurs familles d'hommes de lettres, de compositeurs de musique éminents, réclament et frappent en ce moment à votre porte ».

Il résulte de l'examen de ces textes, que le législateur n'entend pas les mots « œuvres dramatiques » au sens de l'art et du goût. Il veut dire par là, tout ce qui est le fruit du travail et de l'intelligence, toute composition de l'esprit susceptible d'être reproduite en public. En parlant d'œuvres dramatiques, il envisageait les œuvres dont la forme se prête directement à l'exécution sur une scène, de même qu'en se servant des expressions « représentation et théâtre », il n'avait en vue, comme nous le montrerons plus loin que le mode de reproduction en public le plus ordinaire des œuvres dramatiques et musicales (2). Ce n'est pas l'opinion de M. Renouard. Il entend les mots « œuvres dramatiques » et « représentation sur un théâtre » au sens strict. Il nous semble que cette interprétation rigoureuse du texte de la loi va contre la pensée du législateur, qui est une pensée de protection et d'égalité. Il a voulu protéger toutes les compositions de l'esprit, réserver aux auteurs les bénéfices qu'elles peuvent donner, leur en assurer l'exploitation exclusive, même celle qui a lieu sans

(1) *Moniteur* de 1844, page 1419.

(2) Cf. Pouillet. *Prop. litt. et artistiq.*, n° 813. *Contra*, Renouard. *Traité des droits d'auteur*, tome II, pages 60 ou 71.

décors, sans l'appareil du spectacle. Une poésie telle que la *Nuit d'Octobre* de Musset n'est pas une pièce de théâtre, nous verrons au titre des représentations illicites que l'auteur ou ses ayants-droits peuvent s'opposer à ce qu'elle soit récitée ou plutôt véritablement jouée devant le public. La musique est de même l'objet du droit d'exécution non seulement, lorsqu'elle est mêlée ou jointe à un drame dans une représentation théâtrale, cas expressément désigné par la loi, mais encore quand elle est exécutée seule : la musique de danse, par exemple, qui comprend des chefs-d'œuvre, tels que les valse de Beethoven, celles de Schoppin et le reste, mérite autant de protection que l'autre. Peu importe qu'elle ne soit pas accompagnée de paroles. On ne peut pas soutenir, comme on l'a fait cependant dans le procès entre M. Doche et l'administration des *Variétés* (1) qu'il n'y a pas de musique sans paroles. « Ce n'est pas, répond M. Renouard, « le charme des paroles, qui fait trépigner d'aise les « dilettanti, lorsqu'ils entendent un air d'un opéra italien. » L'adjonction des paroles donne en effet plus de précision aux accents de la musique, mais elle peut sans leur secours exprimer toutes les idées, tous les sentiments, les rêves de l'imagination ou les passions les plus ardentes de l'âme.

La protection de la loi prend naissance dans le fait du travail et de l'invention, quel que soit le caractère de l'œuvre : littéraire et musicale ou purement littéraire ou

(1) Renouard, *Traité des droits d'auteur*, 1838, tome II, page 180.

purement musicale, quelle que soit aussi sa valeur et son étendue (1).

Les ballets et les pantomimes par exemple, qui rentrent dans les œuvres littéraires sont protégés comme les pièces de théâtre importantes, les airs isolés des œuvres musicales, comme les opéras. Le législateur étend sa protection sur des œuvres, qui ne sont pas de créations absolues de l'intelligence, pourvu qu'elles attestent un certain travail, telles sont les traductions d'œuvres littéraires et les compilations littéraires et musicales.

Les ballets réglés sur un libretto, qui constitue un travail littéraire sont de véritables ouvrages dramatiques. Le mouvement et la réunion des pas y tiennent lieu de langage, expliquent l'intrigue, qui se déroule à travers toutes les combinaisons de la mise en scène. Ils sont en outre souvent accompagnés de musique, qui complète la pensée de l'auteur, aide même à la saisir : sans elle on ne conçoit pas l'art de la danse. Aussi les œuvres chorégraphiques sont-elles protégées par la jurisprudence et comme œuvres dramatiques et comme œuvres musicales (2).

Ce qui est vrai du ballet dans son ensemble est égale-

(1) En ce sens arrêt de la Cour de Paris. C. f. Calmels. *De la prop. et de la contrefaç. des œuvres de l'intellig.*, p. 76.

« Considérant, dit un des motifs de cet arrêt, que la création d'une œuvre quelque peu importante qu'elle soit, n'en appartient pas « moins exclusivement à son auteur, que dans les arts et dans la littérature, ce n'est pas le génie seulement qui est appelé aux avances de la propriété ; c'est le travail de la pensée donnant pour « résultat quelque chose de nouveau et de propre à son auteur. »

(2) Trib. Seine. 11 juillet 1862. Pataille, *Annales propr. industr.* 1863, page 234. Trib. comm. Rouen. 12 nov. 1875. — Ann. 1877, page 211. Ruben de Couder V^o. *prop. litt.* N^o 97. — Pouillet, *op. cit.*

ment vrai de ses diverses parties. Il a même été jugé que des pas de danses isolés, qui ne sont pas seulement la réunion des danses de plusieurs nations, mais qui forment une combinaison nouvelle et originale, sont protégés comme toute composition artistique. (Trib. Seine 11 juillet 1862, Perrot contre Petitpas, Pataille 63-236).

La pantomime revient en honneur à notre époque. Quel que soit le nombre de personnages qu'elle comporte, même lorsqu'ils se réduisent à un seul acteur, elle est l'objet du droit de représentation. Le plus souvent elle se compose de quelques idées très simples. Elle constitue moins une pièce de théâtre, qu'un thème propre à être développé par le jeu de l'acteur. Elle est généralement accompagnée de musique qui permet à l'acteur de varier les effets de sa mimique, et de faire comprendre au public ses divers états d'âme. (Trib. Seine, 17 juin 1893. *Droit et Gaz. Trib.* 22 juin.)

Les chansonnettes, les romances et même les airs isolés sont protégés comme les opéras. On a prétendu, et cette prétention a été consacrée par la Cour de Paris, en 1822, que des airs de vaudeville étaient des productions légères qu'on ne devait pas assimiler aux œuvres sérieuses des maîtres, des compositions trop frivoles, pour être l'objet des droits d'exécution. Mais l'auteur a répondu que, si

N° 40. — Le projet de loi Philippon dont nous avons parlé au chap. 1 et qui fut déposé sur le Bureau de la Chambre des députés le 21 novembre 1889 protégeait les œuvres chorégraphiques. L'art. 16 portait :

« Les œuvres chorégraphiques bénéficieront des dispositions de la présente loi. » *Journal offic.* du 28 août 1892. Annexes de la Ch. des députés. N° 763. page 869.

l'on faisait à ses airs l'honneur de croire qu'ils valaient la peine d'être pris, on ne devait pas s'étonner qu'il crût à son tour, qu'ils valaient la peine d'être conservés et défendus. C'est ce qu'avait pensé le Tribunal de la Seine devant lequel l'affaire avait été portée ; mais son jugement du 15 février 1822 fut infirmé par la Cour de Paris. On a dit encore que des airs isolés n'étaient que la réunion de quelques notes, des lambeaux de musique décousus et épars. Les vers de Corneille et de Musset ne sont aussi que la réunion de quelques mots. M. Renouard (1), rappelant à ce propos qu'un sonnet sans défauts vaut seul un long poème, ajoute : un air joli vaut bien un sonnet. Combien d'auteurs de tragédie, nous seraient en effet inconnus aujourd'hui, si Boileau d'un épigramme ne nous les avait signalés, alors qu'un sonnet a suffi pour faire passer le nom d'Arvers à la postérité.

La loi n'a pas de dédain pour les œuvres secondaires et le goût n'est pas en désaccord avec elle. Il suffit de rappeler à ceux qui prétendent qu'un air n'est pas un ouvrage, les paroles de Jean-Jacques Rousseau, dont l'âme ardente et sensible éprouvait si bien toutes les émotions du beau : « Un air savant et agréable, un air trouvé par
« le Génie et composé par le goût est le chef d'œuvre de
« la musique, c'est là que se développe une belle voix,
« que brille une belle symphonie, c'est là que la passion
« vient insensiblement émouvoir l'âme par le sens. Après
« un bel air, on est satisfait, l'oreille ne désire plus rien,
« il reste dans l'imagination, on le répète à volonté sans

(1) Renouard. *Traité des droits d'auteur*, tome II, pages 94 et 179.

« pouvoir en rendre une seule note, on l'exécute dans son
« cerveau tel qu'on l'entendit au spectacle ; on voit la
« scène, l'acteur, le théâtre ; on entend l'accompagne-
« ment, l'applaudissement ; le véritable amateur ne perd
« jamais les beaux airs, qu'il entendit en sa vie et il fait
« recommencer l'opéra quand il veut. »

On ne peut donc pas, sans le consentement du compositeur, adapter aux couplets d'un vaudeville ou d'une comédie les airs les plus populaires. Les auteurs dramatiques usèrent pendant longtemps de la tolérance des compositeurs à la mode et firent de nombreux emprunts à leur répertoire. Les couplets chantés dans la pièce de la *Chatte Blanche*, de la *Poule aux Œufs d'or* et de tant d'autres revues et féeries du même genre, durent, pendant longtemps, leur succès aux compositions musicales des Henrion, Nargeot, de Fessy, des Dupont, des Massé et des Parisot.

Mais il arriva que les compositeurs de musique firent valoir leurs droits. Ils s'opposèrent à ce que leurs airs fussent adaptés à des couplets dans des vaudevilles ou dans des comédies et chantés sans leur consentement. Le Tribunal de la Seine, nous l'avons dit plus haut, admit leurs réclamations, mais son jugement du 15 février 1822 fut infirmé par la Cour de Paris (1). Quoique cet arrêt de la Cour fût critiquable, comme nous l'avons montré, sa doctrine fut suivie par le Tribunal de Commerce, le 21 décembre 1852. (*Gaz. Trib.*, 1852. 23 déc., aff. Soc. comp. musiq. contre Billion et Contat. Desfontaines.)

(1) Renouard, *op. cit.* Tome II, pages 94 et 179.

Mais la décision du Tribunal de Commerce fut infirmée par arrêt de la Cour impériale du 14 avril 1853 (*Gaz. Trib.* 12 avril 1853. Sirey, 53-2-238). Cet arrêt était en conformité de la jurisprudence de la Cour de Cassation qui, le 24 juin 1852 (*Droit*, 26 juin. Sirey, 52-1-465), adoptant les conclusions de M. l'avocat général Plougoulm, avait reconnu que les morceaux de musique, les scènes dialoguées, les chansons et chansonnettes rentraient dans les œuvres dramatiques, que le législateur avait voulu protéger.

Pour qu'une œuvre bénéficie de la protection de la loi, il n'est pas nécessaire qu'elle soit une création absolue de l'intelligence, il suffit qu'elle contienne assez d'originalité pour la mériter, ce que les tribunaux apprécient. Il en est ainsi pour la traduction d'une pièce étrangère, avec le consentement de l'auteur ou sans ce consentement, si la pièce est tombée dans le domaine public. Cette traduction suppose en effet la connaissance d'une langue, un certain travail d'esprit. La jurisprudence est en ce sens. (Jugement, 28 janvier 1824, confirmé par arrêt du 30 avril. Pourvoi rejeté, Cassat., 23 juillet 1824. — Dalloz, v° *Prop. litt.*, page 469. — Voir arrêt, Cour de Paris, 14 janvier 1830. D. 1833-2-133.) Un directeur de théâtre doit donc se pourvoir de l'autorisation du traducteur avant de présenter au public la traduction de la pièce. Il a du reste, en cas de refus, la ressource de faire faire une autre traduction.

Une compilation d'œuvres littéraires ou musicales tombées dans le domaine public ou du domaine, privé si les auteurs donnent leur assentiment à celui qui la fait, la

réunion de plusieurs scènes liées entre elles, des pots pourris composés d'airs disposés dans un certain ordre et dénotant un discernement du goût sont également l'objet d'un droit de représentation et d'exécution.

La Cour de Cassation, réformant dans un arrêt du 2 décembre 1814, un arrêt de la Cour de Lyon, a fixé la jurisprudence sur ce point et servi de base aux décisions postérieures (Sirey 1815-1-60). Sa doctrine a été consacrée par un arrêt de la Cour de Paris, 9 novembre 1831 (Sirey 1835-2-525) et par arrêt de la Cour de cassation du 27 février 1845 (*Le Droit* 28 février — *Gazette des Tribunaux* 7 mars — Sirey 1845-1-177).

La loi protège également les arrangements de musique, les polkas, valse, quadrilles, formés de motifs et d'airs empruntés à des opéras avec l'autorisation de l'auteur si l'œuvre est encore dans le domaine privé. Le Tribunal de Commerce de la Seine l'a reconnu le 21 janvier 1835 (*Gaz. Trib.* 22 janvier) et son jugement a été confirmé par arrêt de la Cour de Paris. (*Gaz. Trib.* 1^{er} février 1836 — Sirey 1836-2-242).

Il ne nous reste plus qu'à parler des œuvres posthumes qui sont également l'objet des droits de représentation et d'exécution. On appelle ainsi celles qui ne sont mises au jour qu'après la mort de l'auteur. Telle est la définition donnée par le Dictionnaire de l'Académie ; c'est ainsi que l'entendaient également Voltaire (1) et Rousseau (2).

Les œuvres dramatiques et musicales ont une double

(1) Voltaire. *Correspondance*. Edit. Lequien, tome LXII, p. 93. Même édit. tome XXII, p. 525.

(2) Rousseau. *Confessions*. — Edit. Lefèvre, tome II, p. 165.

existence : celle de la publication et celle de la représentation et de l'exécution. Faut-il considérer comme un ouvrage posthume, une pièce représentée au théâtre, un morceau de musique exécuté, du vivant de l'auteur, et qui n'a pas encore eu la publicité de l'impression ? C'est l'opinion de MM. Lacan et Paulmier (1). Nous pensons au contraire avec M. Gastambide (2) et M. Renouard (3) qu'un ouvrage qui n'a pas encore été imprimé reste inédit (4). Personne en effet ne peut le posséder ; il n'a pas encore acquis de consistance. La loi favorise la publication des œuvres posthumes. Elle donne à leurs propriétaires les mêmes droits qu'à l'auteur. Le décret de l'An XIII leur accorde le droit exclusif de publication et le décret du 8 juin 1806 le droit exclusif de représentation. Le décret de l'An XIII porte que le droit privatif en ce qui concerne l'impression est perdu, si le propriétaire de l'œuvre posthume la publie avec d'autres ouvrages du même auteur. Le décret de 1806 ne prescrit pas les mêmes conditions pour la conservation du droit de représentation ; il s'ensuit que ce droit survit à la perte du droit d'impression. Cela est naturel car ces deux droits sont absolument distincts.

L'abandon de l'un ne comporte pas l'abandon de l'autre. Telles considérations peuvent engager à laisser libre l'im-

(1) Lacan et Paulmier. *Législation des théâtres*, tome II, n° 666.

(2) Gastambide. *Traité des contrefaçons*, n°s 55 et 221.

(3) Renouard. *Traité des droits d'auteur*, tome II, n°s 72 et 167.

(4) En ce sens. Rendu et Delorme, *Traité pratique du Droit industriel*, n° 751 ; Calmels, *De la Propriété et de la contrefaçon des œuvres de l'intelligence*, n° 125 ; Pouillet, n° 397, *oper. citat.*

pression d'une œuvre dramatique et à en interdire la représentation.

Ajoutons que les décrets de l'An XIII et de 1806 n'ont pas eu pour objet de créer des droits nouveaux au profit des simples détenteurs de l'œuvre, mais seulement de déterminer ceux des héritiers et des autres propriétaires.

Pour en réclamer l'application il faut justifier son droit de propriété, non pas seulement sur le manuscrit, objet corporel, mais aussi sur l'œuvre indépendante de la matière du manuscrit qui la contient. On peut avoir en effet la propriété de l'autographe sans avoir le droit de le publier par l'impression ou la représentation. Mais la cession du droit d'auteur n'étant légalement assujettie à aucune forme spéciale, ceux qui prétendent que la propriété du manuscrit est insuffisante à prouver la propriété du droit de représentation, doivent administrer la preuve de ce qu'ils avancent. Les tribunaux apprécieront suivant les faits et les circonstances. (Trib. Seine, 7 juin 1889. — *Journal le Droit d'auteur*, an. 1889, page 118.)

:

CHAPITRE III

CESSION DES DROITS DE REPRÉSENTATION ET D'EXÉCUTION

La loi reconnaît les droits les plus absolus sur l'œuvre dramatique ou musicale à l'auteur, pendant sa vie, et à ses héritiers pendant une période de cinquante années à partir de sa mort. Ils peuvent les exercer eux-mêmes ou les céder soit à titre gratuit, soit à titre onéreux. Ces droits étant exclusifs, l'auteur, ses héritiers ou leurs ayants-cause les exercent encore, en s'opposant à leur violation, en poursuivant le délit de représentation ou d'exécution illicites. Les règles générales qui régissent la propriété littéraire sont applicables à notre matière, nous étudierons les particularités que présentent : les contrats passés entre les auteurs ou leurs ayants-cause et les entrepreneurs de spectacles et les délits de représentation et d'exécution illicites.

Il est assez rare que l'auteur ou ses ayants-cause se livrent eux-mêmes à l'exploitation d'une œuvre dramatique ou musicale. Ils cèdent le plus souvent à un entrepreneur

de spectacles le droit de la représenter ou de l'exécuter en public. L'étendue de cette cession varie suivant les conventions. Elle est totale ou partielle. Elle comprend le droit exclusif de représenter ou d'exécuter l'œuvre en public, ou le droit exclusif de la représenter ou de l'exécuter en public pendant un certain temps et dans une certaine localité. Parfois l'auteur ne donne qu'une simple autorisation de représenter ou d'exécuter son œuvre. Quelle que soit l'étendue de cette cession, le contrat qui intervient à ce sujet entre l'auteur et l'entrepreneur de spectacles est comme tous les autres contrats absolument libre. Cela résulte des termes de l'article 2 de la loi des 19 juillet et 6 août 1791 et de l'article 11 du décret du 8 juin 1806. Ils peuvent donc en arrêter les conditions comme ils l'entendent, pourvu toutefois qu'elles ne soient pas contraires à l'ordre public. Nos lois ne contiennent aucune disposition spéciale à ces contrats, il faut donc leur appliquer les règles du droit commun, celles des contrats les plus analogues. Ils présentent une certaine analogie avec le contrat de vente. L'auteur cède à un entrepreneur de spectacles le droit de représenter ou d'exécuter son œuvre, moyennant un certain prix. Mais en matière de vente, l'acheteur acquiert sur la chose les droits les plus absolus; il n'en est pas de même ici. Le contrat contient entre autres obligations, à la charge de l'entrepreneur de spectacles, l'obligation de jouer l'œuvre. Les textes du Code Civil qui sont applicables ne sont plus ceux qui concernent la vente, mais ceux qui sont relatifs aux obligations, les articles 1107 et suivants. Nous étudierons les particularités que ces contrats sont susceptibles de présenter.

§ 1^{er}. — *Formation du contrat.*

La cession n'est soumise à aucune forme spéciale, elle est parfaite par le seul consentement des parties contractantes. Elle est accomplie dès que la parole a été donnée et reçue de part et d'autre. Cette question de forme est du reste absolument distincte de la question de preuve. La cession sera parfois difficile à prouver, on aura recours aux règles du droit commun. L'appréciation des actes et des circonstances d'où résulte l'échange des volontés sera délicate. Les conflits seront plus graves au cas où un auteur de mauvaise foi aura cédé successivement son droit exclusif à deux ou plusieurs entrepreneurs de spectacles. Il est regrettable que nos lois sur la propriété littéraire et artistique n'imposent pas certaines formalités pour la cession du droit d'auteur. Elles présentent une véritable lacune. A l'étranger, l'enregistrement de la cession est requise pour qu'elle soit valable à l'égard des tiers. La société des auteurs dramatiques sentant les inconvénients de ce défaut de formalités en a imposé quelques-unes aux directeurs de théâtre avec lesquels elle a passé des traités, afin de protéger les auteurs contre la surprise et la fraude.

1° *Présentation de la pièce.* — Elle prescrit à ces directeurs de délivrer aux auteurs un reçu de leur pièce et un numéro d'ordre. Les auteurs qui ne font pas partie de cette société ont également le droit de l'exiger. Il intervient en effet entre l'auteur et le directeur un véritable contrat de dépôt conformément à l'article 1915 du Code Civil. La

preuve de ce contrat est soumise au système général des preuves organisé par les articles 1315 et suivants. Il n'est donc pas permis de l'établir par témoins au-dessus de la somme de 150 francs, s'il n'existe pas un commencement de preuve par écrit. Aussi les auteurs, qui n'osent pas demander de récépissé, gardent le plus souvent leur manuscrit et ne laissent qu'une copie de leurs pièces dans les mains du directeur ou du concierge du théâtre chargé d'en recevoir le dépôt. Le directeur auquel le manuscrit est confié, ne doit le communiquer qu'à des personnes dont la moralité est sûre. Il est responsable de son indiscretion et de son infidélité et pourrait être l'objet d'une action civile en dommages-intérêts et même d'une action correctionnelle pour abus de confiance si, par sa faute, une personne s'emparait du plan de la pièce et portait ainsi préjudice à l'auteur. Sous la réserve de sa responsabilité, il est libre de demander des conseils à des personnes étrangères au théâtre ou à des comités de lecture. Souvent les auteurs au lieu de déposer leur manuscrit préfèrent le lire eux-mêmes en présence du directeur ou des comités de lecture institués dans certains théâtres pour statuer sur le sort des pièces. Ils ne peuvent le faire qu'autant que le directeur ou le comité de lecture qui le remplace, y consentent. Dans les 40 jours qui suivent la remise de la pièce, le directeur doit faire savoir à l'auteur s'il la refuse ou s'il l'accepte définitivement ou à corrections.

La présentation de la pièce signifie sans doute l'intention de la faire jouer, mais elle ne suffit pas pour prouver le consentement de l'auteur à la cession. Elle est en effet nécessaire par les pourparlers qui précèdent le contrat et qui

peuvent ne pas être suivis d'exécution. Il est du reste possible qu'elle se rattache à une communication purement officielle, à un dépôt, etc. Le consentement de l'auteur doit être certain, peu importe du reste qu'il soit donné verbalement ou par écrit. Si toutefois il n'est pas exigé par écrit, à peine de nullité de la cession, comme nous le verrons au titre des représentations illicites, l'entrepreneur de spectacles fera bien de se l'assurer ainsi. De cette façon il se réservera un commencement de preuve par écrit. qui permettra au juge, quand il s'agira de prouver la cession du droit d'avoir recours à la preuve testimoniale (Art. 1347 C. Civ.) et aux diverses présomptions que l'art. 1353 C. Civ. abandonne à son appréciation souveraine.

En matière théâtrale il arrive souvent que l'œuvre est le résultat de la collaboration de plusieurs auteurs. Ces compositions en commun sont devenues très fréquentes aujourd'hui. Cela tient à l'influence de certains noms sur la faveur du public, à la prédilection du parterre pour les amusements frivoles et à beaucoup d'autres causes encore.

Il est impossible de poser en principe que la collaboration est, dans tous les cas, une société plus intime que toute autre, où la création de l'esprit est indivisible, a pour auteur, aux yeux du public, une sorte d'être moral. Ce serait éviter beaucoup de difficultés, mais ce serait trop absolu. D'autre part, nous n'avons pas dans nos lois sur la propriété intellectuelle de dispositions relatives à cette matière de la collaboration. Il appartient donc au juge du fonds, de décider dans chaque hypothèse particulière si l'œuvre des collaborateurs revêt ou non ce caractère d'in-

divisibilité. Quand le produit de la collaboration est une œuvre purement littéraire formant un ensemble complet et dont toutes les parties sont liées entre elles, on ne conçoit pas qu'elles puissent être séparées. L'œuvre des collaborateurs constitue encore un tout indivisible, lorsque les différents éléments, qui la composent, quoique empruntés à des arts différents, sont nés d'un mutuel échange d'idées et d'inspiration. Il en est ainsi, le plus souvent, pour les opéras et les opéras comiques, qui sont dus à l'union de la musique et de la poésie. La plupart du temps, chacune des deux parties de l'œuvre a pu avoir une influence difficile à déterminer dans l'élaboration de l'autre. (Paris 17 juin — Pataille, *Ann. prop. indust.*, 1855, p. 89. — Paris 12 juillet 1855. D. 55-2-257 — Paris 20 nov. 1857, Pataille *ibid.* 1857 p. 455. T. civ. Seine 29 nov. 1865, *ibid.* 1866, p. 12. — Paris 27 juin 1866, *ibid.* 1866, 299. — Trib. comm. Seine 9 mai 1870, *ibid.* 1870, p. 99 — Paris 21 février 1873, *ibid.* 1873 p. 154.) Quand l'œuvre faite en collaboration est indivisible, le consentement de tous les auteurs est nécessaire pour la première représentation comme pour la reprise sur une autre scène non seulement de la pièce entière, mais encore des différents éléments qui la composent (1). Le compositeur de la musique et l'auteur

(1) Pour la reprise des pièces de théâtre sur une autre scène les tribunaux ont admis les règles absolues adoptées pour la première représentation. Ils ont exigé le consentement de tous les collaborateurs. (T. Seine 19 mai 1866. *Ann. ind.* 1866, p. 302. Paris 19 déc. 1878 *ibid.* 1879 p. 82 ; P. D. 80-2-62 — 7 mai 1884. *Ann.* 85. p. 50.

L'art. 6 du projet Philippon décidait en ce sens. A. 6 : « Si l'œuvre « résultant de la collaboration de plusieurs auteurs forme un tout indivisible, aucun des coauteurs ne peut exercer isolément son droit de « reproduction, d'exécution ou de représentation.

du livret d'un opéra, constituant une œuvre indivisible par exemple, ne sont pas libres de faire de la partie qui leur est due plus spécialement, tel usage que bon leur semble. L'auteur du poème ne peut pas le faire jouer sur la scène qu'il lui plaît choisir et le compositeur de la musique n'a pas la faculté de la faire exécuter où il lui convient. A plus forte raison, les paroles ne peuvent pas servir d'inspiration pour une nouvelle musique, ni la musique être adaptée à d'autres paroles.

Une jurisprudence constante a consacré ces principes. Les espèces qu'elle a tranchées sont toutes relatives à des opéras (1). Monsieur Pouillet n'admet pas que l'indivisibilité des opéras entraîne de telles conséquences.

« Le droit, dit-il, n'est indivisible qu'autant qu'il porte
« sur les deux choses réunies : paroles et musique, sur
« l'opéra formant lui-même un tout, un ensemble indivi-
« sible. Mais la musique seule, séparée des paroles,

« Dans le cas contraire chacun de ces coauteurs a la faculté d'ex-
« ploiter séparément son œuvre personnelle, mais sans pouvoir traiter
« cette œuvre avec un nouveau collaborateur. » *Journal officiel*, 28
août 1892. Annexes Chambre n° 763. p.869.

(1) Paris 17 juin. *Ann. de la prop. indust. artistique et litt.* 1855 p. 89. — Paris 12 juillet 1855. D. 55-2-257. S. 55-3-295.

Au sujet du Pré aux Clercs, cet arrêt déclare que l'écrivain ayant inspiré le compositeur peut exercer indistinctement son droit commun sur toutes les parties de l'œuvre musicale, même sur l'ouverture à laquelle ne s'applique aucune parole en particulier.

Paris 20 nov. 1857. *Ann. de la prop. ind. artist. et litt.* 1857 p. 455.
— Trib. civ. Seine 29 nov. 1865. *ibid.* 1866. 12 — Paris 27 juin 1866, *ibid.* 299. — Trib. comm. Seine 9 mai 1870. *ibid.* 1870, p. 99. — Paris 21 février 1873, *ibid.* 1873 p. 154. — Trib. Seine 19 juin 1872. D. P. 74-5-415. — Paris 19 déc. 1878. D. P. 80-2-62. — Paris, 14 mai 1884, cité par Huard et Mack n° 763. — *Contra.* Trib. Seine 27 fév. 1894. D. P. 27 avril 94.

« l'œuvre dramatique séparée de la musique sont la propriété exclusive de leurs auteurs respectifs. » (Pouillet, *Prop. litt.* nos 115 et 794 — Rendu et Delorme, *Tr. prat. du dr. ind.*, 847).

Cette opinion, repoussée par la jurisprudence, est trop absolue. Nous ne saurions l'adopter quand l'opéra est une œuvre indivisible, quand il doit la vie littéraire et dramatique au souffle de la double pensée du poète et du musicien. Nous trouvons au contraire qu'elle s'impose, lorsque les paroles et la musique de l'opéra peuvent être considérées comme formant deux parties distinctes, susceptibles d'être détachées l'une de l'autre, lorsqu'il est impossible, en un mot, de relever des faits d'influence réciproque des idées du librettiste sur celles du musicien. Dans ce cas, il n'est pas permis de représenter l'œuvre dans son ensemble, sans le consentement de tous les auteurs, mais chacun d'eux reste maître de la partie qu'il a composée et conserve la faculté de la faire jouer séparément — 20 nov. 1857, Pataille. *Annales prop. indust.* 1857, p. 455. Blanc, *De la contrefaçon*, p. 161.) L'œuvre est divisible et ces règles sont applicables, quand les morceaux de musique ont été faits pour accompagner un drame, mais sans union intime avec les paroles ou l'action, quand ils ont été conçus en dehors de tout travail commun avec l'auteur dramatique (Trib. Seine, 28 août 1868, *Pat. Ann. ind.* 1870, p. 306. — Ruben de Couder. V° *Prop. litt.* N° 174). Il doit en être de même à plus forte raison, lorsque la juxtaposition des éléments divers, qui composent l'œuvre, de la musique et des paroles, par exemple, n'a pas été prévue. Tel est le cas, où l'auteur d'un vaudeville, après avoir

écrit en entier le dialogue et les couplets de sa pièce, s'est borné à indiquer en tête des couplets, les airs sur lesquels chacun d'eux peut être chanté.

« Il n'y a là, dit la Cour de Cassation, aucune incorporation sérieuse des airs du vaudeville, aucune indivisibilité possible entre l'œuvre de l'écrivain et les airs qu'il a cru devoir adapter aux couplets ». (Cass. 4 février 1881. — Pand. franç. 1881, p. 240. — Sirey 1881-1-434. D. 1881-1-331.)

Il en est résulté qu'un directeur de théâtre qui, lors d'une représentation, avait supprimé les couplets, n'avait aucune redevance à payer à la Société des auteurs et compositeurs de musique.

Le tribunal de la Seine a fait une application de ces principes le 17 juin 1893 (*Droit* 22 juin 1893), au sujet de l'œuvre intitulée « *Une soirée chez le Sous-Préfet* » dont Gallipaux était à la fois l'auteur et l'interprète. M. Gallipaux avait fait écrire à M. Thomé, compositeur de musique, une partition adaptée aux diverses scènes du monomime en vue d'accentuer son jeu. Ce dernier prétendit que l'œuvre était indivisible et ne pouvait être exécutée sans la musique, ce qui lui permettait d'accorder ou de refuser son consentement à l'exécution et de recevoir, pour chacune d'elle, une redevance de 50 francs. Le tribunal lui donna tort contrairement à l'opinion de Francisque Sarcey qui, consulté sur ce point, s'était prononcé pour l'indivisibilité de l'œuvre.

Dans une autre espèce, le Tribunal de la Seine a admis que suivant les circonstances, une œuvre dramatico-musicale pouvait constituer ou non un tout indivisible. Juge-

ment du 7 juillet 1893 (*Droit et Gaz. Trib.*, 9 juillet. *Loi 12 juillet*), au sujet de la pièce, *Pêcheurs d'Islande*, tirée du roman de Pierre Loti et pour laquelle M. Ropartz avait écrit une musique d'accompagnement.

Nous avons vu que l'œuvre indivisible ne pouvait être jouée, ni même reprise sur une autre scène sans le consentement de tous les collaborateurs. Qu'arrive-t-il lorsque l'un d'eux se refuse à toute exploitation, lorsqu'ils ne s'entendent pas sur le choix du théâtre où l'œuvre sera portée? Pour nous, la collaboration fait naître au profit de chacun des coauteurs un droit de propriété qui porte sur l'ensemble même de l'œuvre. Il suffit que le refus de publier émane d'un seul des collaborateurs pour paralyser le droit de tous les autres. Toutefois les auteurs qui, par l'opposition injustifiée de l'un d'eux, sont privés des profits qu'ils étaient en droit d'attendre de l'exploitation de l'œuvre commune, peuvent demander aux tribunaux des dommages-intérêts. Il en serait encore ainsi alors même qu'on considérerait la collaboration comme un contrat tacite faisant naître à la charge de chacun des coauteurs l'obligation de publier. C'est en effet une de ces obligations dont l'accomplissement exige l'action personnelle du débiteur lui-même, c'est-à-dire son consentement. Les obligations de cette nature se résolvent nécessairement en dommages-intérêts au cas où le débiteur refuse de les exécuter : *ad factum nemo præcise cogi potest*. (Art 1132, C. Civ.).

Le droit des collaborateurs n'est du reste paralysé et la représentation et l'exécution ne sont impossibles qu'autant que l'opposant ne s'est pas obligé envers un entre-

preneur de spectacles et qu'il n'a pas aliéné son droit pour sa part. Dans ce cas en effet, où il a passé contrat avec l'entrepreneur, il est forcé de l'exécuter. Nous verrons plus loin qu'à partir de ce moment il n'est plus libre de s'opposer à la représentation de l'ouvrage. Il ne s'agit plus ici d'une obligation de faire comme plus haut.

Maintenant le consentement est donné, l'auteur est forcé de subir le traité vis-à-vis de l'entrepreneur de spectacles, il ne peut pas s'opposer à la représentation de sa pièce; il serait incompréhensible qu'il pût y mettre obstacle vis-à-vis de son collaborateur. « Ainsi jugé : Aff. « Sauvage contre Ambroise Thomas, au sujet de *Gilles et Gillotin*, Paris, 20 février 1873, Worms, *Etude sur la propr. litt.*, p. 403. — Constant, *Code du Théâtre*, page 276. — Pataille, *An.* 1873, p. 153. — Pouillet, « n° 795. »

Quand l'œuvre est indivisible, un seul auteur peut donc par sa volonté paralyser le droit de tous ses collaborateurs. Il n'est pas possible en effet de faire à notre espèce l'application des principes généraux, de déclarer que l'œuvre des collaborateurs étant indivisible, chacun d'eux a le droit d'invoquer l'article 815 du Code Civil, pour sortir de l'indivision par la licitation. Il en serait ainsi si la copropriété de l'œuvre résultait d'une acquisition faite à frais communs et non de la création, s'il n'y avait en jeu que des intérêts pécuniaires. Mais il s'agit ici d'une valeur intellectuelle, d'une émanation directe de la personne qui intéresse et la conscience et l'honneur de l'écrivain ou de l'artiste. On ne conçoit pas qu'ils puissent en être dépouillés par une licitation. Comme le dit M. Vaunois :

« Elle tient à eux par un lien moral qu'une volonté étrangère ne peut briser » (1).

MM. Lacan et Paulmier donnent à cette question une autre solution (2). L'œuvre d'après eux a été faite en vue de la représentation ou de l'exécution. C'est une chose commune dont chacun doit user selon son droit. Le droit de l'un est égal à celui de l'autre. Le droit étant le même des deux côtés, chacun d'eux est libre de l'exercer comme bon lui semble sous la réserve des droits des collaborateurs dans les produits de l'œuvre commune. En cas de dissentiment, chacun des auteurs a donc un droit indépendant et absolu et l'œuvre peut être portée par chacun d'eux, concurremment à plusieurs théâtres.

Il est exact, comme le disent MM. Lacan et Paulmier, que la pièce étant une chose commune, chacun des auteurs ait sur elle un droit égal. Mais il est de principe en cas d'indivision, que les droits des copropriétaires étant égaux se paralysent, et que chacun d'eux peut empêcher tout changement à l'état de choses existant. C'est l'application de cette maxime du Droit romain : « *In re communi neminem dominorum quicquam facere invito altero posse. In re enim pari potiore esse causam prohibentis.* » (Loi 28, Comm. divid.) (3).

Mais l'application de ce principe que la volonté d'un seul collaborateur peut paralyser le droit de l'autre ne va-t-elle pas amener des conséquences excessives ? Il est

1) Thèse de doctorat, 1884. *De la prop. artist. en Dr. français.*

(2) En ce sens, Lacan et Paulmier., *op. citat.* T., 2, n° 542. — Vivien et Blanc, *Législ. des Théâtres*, n° 426.

(3) En ce sens, Trib. Seine, 2 août 1889. *Le Droit*, 17 sept. 1889.

des cas de résistance injustifiable où il serait bon de permettre aux tribunaux d'examiner les motifs allégués par les collaborateurs opposants et d'ordonner la représentation de l'ouvrage. C'est ce que pense M. Pouillet (1) (n^{os} 112 et 792).

Il est cependant difficile d'admettre l'intervention des tribunaux en notre matière. Les tribunaux sont chargés d'interpréter les conventions passées entre les auteurs et les entrepreneurs de spectacles, comme celles intervenues entre toutes personnes, ils ne sont pas chargés de les faire. Il ne leur appartient pas d'apprécier le degré d'achèvement de l'œuvre, l'opportunité de sa publication, les raisons plus ou moins délicates, qui dictent sa conduite à l'auteur. Ce serait violer sa conscience d'écrivain, sa loyauté d'artiste que de publier son œuvre malgré lui. Il ne relève pas davantage de leur compétence, pour la première représentation de l'œuvre comme pour sa reprise sur une autre scène, d'apprécier le genre de l'ouvrage et de savoir s'il convient à tel ou tel théâtre et au talent des acteurs qui composent la troupe de ce théâtre. On admet simplement, qu'en refusant le consentement nécessaire pour la représentation ou l'exécution de l'œuvre composée dans ce but, l'auteur manque à une obligation de faire. Les tribunaux apprécieront les motifs de l'inexécution et en cas de mauvaise volonté de l'opposant, ils le condamneront à des dommages-intérêts plus ou moins considérables, suivant le préjudice causé. Mais ils

(1) En ce sens. Trib. Seine, 30 avril 1853. — *Gazette des Tribunaux*, 1^{er} mai.

ne peuvent pas, dans un intérêt privé, exproprier un individu d'un droit qui lui appartient, le forcer à passer un contrat avec un entrepreneur de spectacles, faire peser sur lui des obligations arbitraires et lui imposer, avec un entrepreneur de spectacles, les rapports qu'exige la représentation ou l'exécution de son œuvre dramatique ou musicale. Les tribunaux ont fait une application très nette de ces principes, notamment en ce qui concerne les opéras. Il a été décidé que l'auteur des paroles a le droit de s'opposer à la représentation publique de son ouvrage, encore bien que ce refus puisse empêcher l'exécution de l'œuvre musicale.

Les règles ont été consacrées récemment au sujet de Gilles et Gillotin, dans l'affaire Sauvage contre Ambroise Thomas. L'illustre auteur de *Mignon* et de *Hamlet*, jugeant que cette œuvre de jeunesse ne pourrait voir le jour sans inconvénients pour lui, s'opposa à sa représentation. Le Tribunal de la Seine décida qu'Ambroise Thomas avait le droit de s'opposer à l'exécution de sa musique, mais que sa résistance injustifiée le soumettait à une action en responsabilité au profit de son collaborateur. (Voir les motifs intéressants du jugement. Paris, 19 août 1872. D. P. 1874, 5, 414.) (1).

La Cour de Paris adopta les mêmes principes tout en statuant en sens opposé sur le fonds même de l'affaire. (20 février 1873. Worms. *Étude de la Prop. litt.*, p. 403.)

(1) En ce sens. Paris, 19 avril 1845. Pand. f. 1845, 1, 540 ; D. P. 1845-2-85. — 26 janv. 1852. D. P. 52-2-134. — Paris, 18 déc. 1878. — Sir. 79-2-213. Pand. f. 1879, 859.

2^o *Acceptation de la pièce.* — L'auteur ayant consenti à céder son œuvre, il n'y a pas de contrat tant qu'elle n'a pas été acceptée. Il est, en effet, de l'essence de toute convention que les deux volontés soient coexistantes : « *Concursus duorum in idem placitum.* » Jusque-là, l'auteur et l'entrepreneur de spectacles ne sont pas engagés l'un envers l'autre. L'auteur peut faire des changements à la pièce, la retirer, soit pour ne pas la faire jouer, soit pour la faire jouer sur une autre scène sans avoir besoin de l'agrément du directeur. Le retrait de la pièce empêche le contrat de se former, enlève à l'entrepreneur la faculté de l'accepter ultérieurement. L'acceptation de l'œuvre par l'entrepreneur ne résulte pas des compliments, qu'il prodigue quelquefois à l'auteur pour ne pas blesser sa susceptibilité, souvent avec d'autant plus de générosité, que la pièce est plus mauvaise. Nous en trouvons un exemple dans l'affaire Auger. (*Gazette des Tribunaux*, des 17 et 18 déc. 1832.) Elle doit être formelle. Cette décision est prise par le directeur ou par le comité composé de tels acteurs ou de tels auteurs, qu'il lui plaît choisir et qu'il institue dans ce but, mais dont l'opinion, la plupart du temps, ne lie pas le directeur à moins qu'il ne convienne avec l'auteur, que l'admission de la pièce dépendra de la décision du comité (1).

Dans les théâtres administrés par une Société, l'acceptation doit émaner de la Société dans les formes prescrites par les règlements. A la *Comédie-Française* notamment,

(1) Voir dans le journal « *l'Éclair* », du 13 avril 1895, un intéressant article sur la façon dont on lit les manuscrits des pièces de théâtre à Paris.

l'administrateur ne peut, aux termes de l'article 8 du décret du 27 avril 1850, faire représenter une pièce, qui n'est pas encore inscrite au répertoire du théâtre, si elle n'a pas été admise par le Comité de lecture. Ce comité qui jouit d'une décision souveraine a été institué par le décret de Moscou du 15 octobre 1812 et le décret de 1850. Il a été réorganisé par un arrêté ministériel du 22 avril 1869, sur des bases analogues à celles que lui avaient données les anciens règlements. Il se compose aujourd'hui : 1° de l'Administrateur général du *Théâtre-Français*, président ; 2° de six Membres titulaires du comité d'administration. La présence de cinq membres, y compris le président, suffit pour qu'une décision soit valablement prise. L'auteur peut, du reste, demander que tous les sociétaires hommes soient adjoints au comité, avec voix délibérative : les actrices n'ont plus le droit depuis 1855 d'assister à ces réunions. Après cette lecture, il est procédé à un tour de scrutin dans lequel chacun des membres présents exprime son suffrage. Le vote a lieu nominalemeut par bulletins signés et portant l'une des mentions suivantes : pièce reçue, refusée ou admise à deuxième lecture. Le résultat du vote est relaté sur le procès-verbal de chaque séance en regard du nom du votant.

Qu'elle émane du directeur ou d'une société, l'acceptation a lieu purement et simplement ou à charge de corrections. Dans le premier cas, le contrat est formé dès que la notification de cette acceptation a été faite à l'auteur. Dans le deuxième, la réception est soumise, non seulement à la condition qu'il sera fait des corrections à la pièce, mais encore que ces corrections seront admises,

c'est-à-dire aux mêmes formalités qu'une pièce nouvelle. Elle peut donc être refusée. (T. Comm. Seine, 16 mai 1834 — *G. T.* 17 mai, Porcher — T. Comm. Seine, 5 mai 1859 — le *Dr.* 12 mai, Boileau.) Il se pourrait que la pièce fût reçue définitivement à charge par l'auteur d'opérer certains changements de peu d'importance, tels que des coupures. Si l'auteur n'a pas fait constater cette situation soigneusement et qu'il y ait un malentendu, il y a là une question d'intention et de bonne foi que les tribunaux trancheront facilement. Quand une pièce est refusée après avoir été reçue à charge de corrections, ce refus ne donne pas ouverture à une action en dommages-intérêts contre l'administration du théâtre. Si des démarches sont nécessaires pour aplanir les difficultés, l'administration n'en doit pas plus compte qu'elle ne serait fondée à réclamer qu'on lui tint compte des siennes. A l'auteur de juger ce qu'il doit faire et les risques qu'il court. Tout en reconnaissant cette vérité, le Tribunal de Commerce a jugé en sens contraire. (Jug. Trib. de Comm., 8 mai 1830 — *G. T.* 9 mai.) La preuve de la réception d'une pièce n'est soumise à aucune règle spéciale. Elle est régie par le droit commun. L'auteur fera bien de se réserver la preuve de la réception de sa pièce par un traité particulier. A défaut de ce traité l'admission peut s'induire de la correspondance des parties, des livres du directeur ou des actes d'exécution qui ont suivi la présentation de l'ouvrage. Les directeurs tiennent généralement un registre, sur lequel ils inscrivent le titre de l'œuvre et le nom de l'auteur. Ce registre fait preuve contre eux de leur contenu, suivant les dispositions générales de l'article 1330 du Code Civil, relatives aux

livres des commerçants. Il fait foi non seulement de la réception de la pièce, mais aussi de l'ordre dans lequel elle a été reçue et par conséquent de l'ordre dans lequel elle devra être représentée. Le Directeur doit en outre, sous peine d'une indemnité stipulée au profit de la caisse des auteurs dramatiques, envoyer chaque mois, au secrétariat de la Commission, un relevé détaillé de ce registre, c'est-à-dire, notification des pièces reçues. L'auteur peut présenter son œuvre à plusieurs directeurs, en même temps, et le droit de la représenter appartient à celui qui se le fait céder le premier. Cela ne présente pas de difficultés, mais supposons qu'après avoir présenté son œuvre à deux directeurs, l'auteur leur fasse successivement la cession de son droit de représentation. Le deuxième cessionnaire sera-t-il nécessairement évincé et n'aura-t-il de recours que contre son cédant peut-être insolvable ? Certaines législations, nous l'avons dit, imposent des formalités pour la régularité des cessions. Elles prescrivent un enregistrement à défaut duquel la cession valable à l'égard du cédant est nulle à l'égard des tiers (1). C'est une disposition très sage, dit M. Pouillet (2) analogue à celle de la loi française en matière de brevets, mais notre loi sur la propriété littéraire et artistique ne prescrit rien de pareil. M. Renouard (3) enseigne que la plus ancienne cession est la seule valable, car nul, ne pouvant transmettre plus de droits qu'il n'en a, le deuxième cessionnaire en réalité n'a rien acquis. M. Renouard ne résout pas la question qui est

(1) *Cour au banc de la Reine*, 4 déc. 1865 — Wood — Pataille, 1866, 15.

(2) *Prop. littéraire* — N° 255.

(3) Renouard — *Traité des droits d'auteur*. T. II., p. 316.

justement de savoir, si au moment de la deuxième cession, l'auteur était déjà dépossédé vis-à-vis des tiers. Et, c'est ce qu'on ne sait pas, puisque rien ne garantit la sincérité de la date apposée sur l'acte de cession.

Nous avons dit plus haut, que le contrat intervenu entre l'auteur et le directeur de spectacle était régi par les règles du droit commun. Entre le cédant et le cessionnaire, il est donc valable par le seul consentement des parties. Mais dans le cas où il y a lutte entre deux cessionnaires, il ne suffit pas de prouver le contrat, la constatation de la date devient nécessaire pour prouver la priorité. Or, aux termes de l'article 1328 du Code Civil, les actes sous seing privé n'ont de date certaine contre les tiers que du jour où ils ont été enregistrés, du jour de la mort de celui ou de ceux qui les ont souscrits ou du jour où leur substance est constatée dans des actes authentiques, tels que des procès-verbaux de scellés ou d'inventaire. Le deuxième cessionnaire sera donc préféré au premier, s'il a fait, par exemple, enregistrer son acte, alors que le premier n'a pas pris cette précaution. (Cass. 25 mars 1835. Hacquart contre Pistole) (1). Celui des cessionnaires, qui se trouvera premier en date, obtiendra contre son concurrent une condamnation portant défense de représenter l'œuvre à l'avenir. Les deux cessionnaires auront un recours contre le cédant ; l'un pour le préjudice causé à son droit par le cessionnaire postérieur en date, l'autre pour se faire rembourser le prix qu'il a payé, et se faire indemniser de toutes les conséquences de l'annulation de son contrat d'acquisition.

(1) Cité par Blanc. *Traité de la Contrefaçon*, page 91.

C'est ainsi que l'a décidé le Tribunal de la Seine dans une affaire Troupenas contre Pellens et Dufour, au sujet d'une pièce qu'ils avaient achetée à Dumas le 5 août 1845. Mais le cessionnaire, premier en date, n'aurait pas contre le cessionnaire postérieur une action correctionnelle, qui suppose un délit. Or, il n'y a pas de délit dans le fait de celui, qui excipe du consentement de l'auteur, quelle que soit sa forme, même s'il n'a pas été donné par acte authentique ou ayant date certaine. (21 juillet 1852. Trib. Paris. Tresse-Sougère) (1). Cependant le cessionnaire deuxième en date pourrait être condamné comme contrefacteur, si faisant représenter l'œuvre, il était prouvé qu'il avait connaissance de la cession antérieure à laquelle il portait atteinte.

On ne peut pas songer à faire application, à notre espèce, de l'article 1141 du Code Civil, qui dit qu'entre deux acquéreurs d'une chose mobilière, la préférence est acquise à celui, qui le premier a été mis en possession. Ceci est juste pour le mobilier, pour le manuscrit, considéré comme objet corporel, mais n'aurait aucune portée en ce qui concerne les droits d'auteur. En fait, il arrivera presque toujours, que les deux directeurs auront été mis en possession du manuscrit. En droit, ce serait confondre la cession du manuscrit objet corporel d'une part et la cession de l'œuvre, de la conception de l'intelligence dont, le manuscrit n'est que le corps d'autre part.

(1) Cité par Blanc. *Traité de la Contrefaçon*, page 91.

§ II. — *Exécution du contrat.*

Quand l'ouvrage a été admis, le contrat synallagmatique entre l'auteur et l'entrepreneur de spectacles est formé. L'auteur est obligé de laisser jouer son ouvrage. L'entrepreneur est obligé de le faire jouer, ce qui comprend l'obligation de mettre en œuvre toutes les ressources, dont il dispose, pour en préparer la représentation. Il s'engage en outre à donner à l'auteur les rétributions convenues.

1^o *Obligation de l'auteur.* — Dès que le contrat est parfait, l'auteur n'est plus libre de retirer son œuvre, quels que soient les motifs qu'il invoque, que ce soit la crainte d'un échec ou des scrupules de conscience. Nous avons vu plus haut, qu'au cas où une œuvre indivisible appartenait à plusieurs collaborateurs et que l'un d'eux refusait de consentir soit à son exploitation, soit à sa représentation ou à son exécution sur un théâtre déterminé, il n'était pas de la compétence des tribunaux de passer un contrat avec un entrepreneur de spectacles, au nom du collaborateur et malgré lui.

Ici le cas n'est plus le même, le contrat entre l'auteur et l'entrepreneur est formé et il ne dépend pas de l'une des parties de le rompre.

On a cependant essayé de faire prévaloir une théorie contraire. On a soutenu au nom de M. Dumas, que l'engagement contracté avec un entrepreneur théâtral n'était pas obligatoire pour les auteurs, et que ceux-ci étaient toujours libres de reconnaître ou de décliner la juridiction du public, même après la lecture et la réception de la pièce. Il

s'agissait de la pièce intitulée : *Christine de Suède*, que M. Dumas voulait reprendre au directeur de l'*Odéon* pour le faire jouer à la *Comédie-Française*. Le jugement du Tribunal-Seine, 9 fév. 1830. — (*G. T.*, 10 février. — Lacan et Paulmier, t. II, p. 109), fit justice de ce système.

Mais si l'auteur, qui a fait recevoir une pièce dans un théâtre, n'est plus maître d'en empêcher la représentation ou l'exécution, encore peut-il exiger qu'elles soient conformes à son manuscrit. Il a le droit de réclamer le respect absolu de la forme, qu'il a cru devoir adopter (1). Si l'entrepreneur de spectacles apporte quelques changements à la pièce, l'auteur peut mettre opposition à sa représentation et se pourvoir à cet effet en référé.

C'est l'application de ce principe, qu'après la réception d'un ouvrage aucune modification ne doit y être apportée, que du consentement des deux parties.

Suivant la règle posée par M. le président de Belleyrne : « Si l'auteur s'oppose à la première représentation, « fût-ce la veille ou le jour même, le juge doit en référé, et « pour cause d'urgence, si elle est affichée, en ordonner la « suspension » (2). Le tribunal statuera ensuite sur la prétention de l'auteur. Passer outre à la représentation pourrait avoir pour conséquence de causer à l'auteur un tort irréparable. (En ce sens, Paris, 21 janv. 1865, Uchard, Pataille, 65-63).

(1) Trib. Seine, 29 déc. 1894. — *Dr.*, 30 déc. 1894. — *La Loi*, 5 janvier 1895.

(2) T. II, p. 218, De Belleyrne.

2° *Obligations de l'entrepreneur.* — Les obligations de l'auteur sont corrélatives à celles de l'entrepreneur de spectacles, qui s'est engagé à jouer la pièce et à donner les rétributions convenues. L'entrepreneur de spectacles doit se conformer, pour remplir ses engagements, à tout ce que prescrivent l'équité, les usages du théâtre.

L'obligation de jouer la pièce est une obligation de faire, qui se résout, en cas d'inexécution, par des dommages-intérêts (1142 C. C.). La jurisprudence s'est toujours prononcée dans ce sens : Jugem. Trib. comm. du 17 mai 1826 (*Gazette des Tribunaux* 19 et 23 mai) et du 30 janv. 1829 (*Gazette des Tribunaux* 31 janv.) (1).

Mais l'entrepreneur de spectacles est-il libre de représenter ou d'exécuter l'œuvre, quand il lui plaît ? Non, il doit remplir son obligation dans un certain délai.

L'époque, à laquelle l'ouvrage sera représenté, est en pratique déterminée, soit par la date de sa réception, soit par le traité lui-même.

La Société des auteurs dramatiques, toujours vigilante, quand il s'agit de l'intérêt de ses membres, a imposé à tous les directeurs de théâtre avec lesquels elle a passé des traités le devoir de tenir un registre, sur lequel ils inscrivent la date de réception et le titre de l'œuvre, ainsi que le nom de l'auteur. Cet usage était consacré par les anciens ré-

(1) Jug. 4 sept. 1832 condamnant la *Comédie française* (*Gazette des Tribunaux* 5 sept.). — Jug. 11 fév. 1835 (*Gazette des Tribunaux* 12 fév.). — Jug. 16 août 1839 (*Gazette des Tribunaux* 16 et 17). — Arrêt 1^{er} ch. Cour Paris 30 avril 1844 (*Gazette des Tribunaux* 8 et le *Droit* 1^{er} mai). — Trib. comm. 7 août 1844 (*Gazette des Tribunaux* et le *Droit* 8 août). — Même Trib. Jug. 20 mars 1851 (*Gazette des Tribunaux* et le *Droit* 21 mars.)

glements des théâtres et depuis par ceux de la *Comédie française*.

Ce registre fait foi, non seulement de la réception de la pièce, mais aussi de l'ordre dans lequel elle a été reçue et par conséquent de l'ordre dans lequel elle devra être représentée.

Il est de règle que ce tour de rôle ne peut être interverti.

Ce principe doit être appliqué dans toute sa rigueur. Si donc un même auteur avait fait admettre, à des dates différentes, plusieurs pièces au même théâtre et que d'autres auteurs en eussent fait recevoir dans l'intervalle, il ne pourrait pas intervertir l'ordre des représentations, mettre la deuxième à la place de la première.

Si cette deuxième pièce était plus longue ou plus intéressante que l'autre, ce serait en effet porter préjudice aux auteurs, dont les pièces ont été reçues postérieurement.

La rigueur de ce principe du tour de rôle doit cependant fléchir dans certains cas.

Les pièces dites de circonstances ne sont pas soumises à ces lenteurs (1).

Comme elles empruntent tout leur intérêt aux circonstances dans lesquelles elles sont représentées, l'entrepreneur de spectacles doit les faire jouer aussitôt que les nécessités du service le permettent, avant les ouvrages précédemment acceptés.

(1) Pouillet, *op. citat.* n° 763 p. 690. — Renouard, *op. citat.* T. II. p. 336. — Comp. Vulpian et Gauthier, *Code des théâtres*, p. 146.

S'il laissait passer les événements, auxquels ces pièces se rattachent et qui font espérer leur succès, il pourrait être condamné à payer à l'auteur des dommages-intérêts. (Trib. comm. 17 mai 1826 *Gazette des Tribunaux* 19 et 23 mai.)

En outre, l'auteur qui fait recevoir une œuvre à un théâtre se soumet aux règlements et aux usages de ce théâtre et notamment à ceux, qui permettent au directeur d'accorder à un certain nombre d'ouvrages un droit de préférence, un tour de faveur.

Enfin l'obligation de maintenir à chaque auteur son tour de rôle n'enlève pas à l'entrepreneur la faculté de revenir sur les pièces déjà jouées. Mais, s'il retarde indéfiniment l'exécution de ses engagements, les auteurs peuvent lui faire fixer un délai par le Tribunal.

Cette façon de procéder laisse au directeur des délais trop vastes et qu'il peut prolonger à son gré pour l'exécution de son obligation. Aussi les auteurs prennent-ils le soin de fixer, dans leurs traités, le délai dans lequel la pièce devra être jouée.

Ils lui impartissent généralement un délai de 18 mois ou 2 ans.

A défaut d'exécution dans ce délai, l'auteur peut réclamer son manuscrit et des dommages-intérêts (1). Il pourrait, s'il le préfère, tout en demandant des dommages-intérêts pour le retard apporté à la représentation de la pièce, réclamer qu'elle eût lieu dans un nouveau délai fixé par le Tribunal.

(1) Pouillet, p. 691. Paris, 25 avril 1861. Pat. 62 269.

Généralement, les traités entre les entrepreneurs de spectacles et les auteurs contiennent une clause pénale, qui est un véritable dédit, moyennant lequel le directeur est libre de tout engagement envers l'auteur (1). De son côté, l'auteur n'est pas tenu de faire au directeur une sommation d'exécuter son obligation, il peut l'assigner directement devant tribunal et réclamer le montant du dédit et le manuscrit.

Le directeur ne peut se soustraire à la responsabilité, qu'il encourt en offrant de représenter immédiatement la pièce.

Nous avons dit, que le directeur était obligé de faire représenter la pièce et dans un certain délai, nous allons voir tout ce que cette obligation contient : la distribution des rôles, la mise en scène et les répétitions.

La distribution des rôles est faite tantôt par le directeur, tantôt par l'auteur, tantôt par les deux conjointement.

Dans l'exercice de leur droit, ils doivent se conformer aux conditions du traité intervenu entre les acteurs et l'entreprise. Si l'acteur n'est tenu que de remplir des rôles d'un certain genre, on ne peut lui imposer des rôles d'un genre différent, ni ceux qu'il refuserait à cause de l'inconvenance des paroles ou des costumes. (En sens Cont. T. Seine. *Gazette des Tribunaux*, 29 octobre 1853).

Mais les acteurs sont forcés d'accepter les rôles, qui

(1) Pouillet, p. 690 et 692. *Trib. comm. Seine*, 7 janv. 1868. *Germain, Pat.* 1868, p. 79.

rentrent dans les termes de leur acte d'engagement et de se soumettre à toutes les modifications, que l'auteur de concert avec le directeur juge utiles, pendant les répétitions et les représentations.

S'ils ne saisissent pas l'esprit de leur rôle, s'ils ne les remplissent pas au gré du directeur ou de l'auteur, ils peuvent en être privés même après la première représentation.

Mieux vaut en effet supprimer un acteur, que de supprimer la pièce, dont ils compromettent le succès par leur insuffisance ou leur mauvaise volonté. En ce sens, jugement T. com. 2 juin 1829. (*Gazette des Tribunaux*, 3 juin, affaire Frédéric Lemaître contre Direction Porte Saint-Martin.)

En cas de contestation sur ce point et s'il était démontré que l'acteur a été privé de son rôle, pour satisfaire des sentiments de haine plutôt que dans l'intérêt de la pièce, il appartiendrait aux tribunaux, en se fondant sur l'art. 1382 de le maintenir dans son rôle ou de lui donner des dommages-intérêts. (L. et P. n° 584 t. I^{er}. Trib. comm. Paris 29 oct. 1850. *Gazette des Tribunaux* et D. 30 oct. Affaire de Mlle Person contre le directeur du *Théâtre historique*.)

Les traités entre les entrepreneurs de spectacles et la Société des auteurs dramatiques donnent à l'auteur le droit de faire la distribution des rôles, en premier et en double.

L'auteur ne consent quelquefois à la représentation de sa pièce, qu'autant que l'interprétation en sera confiée à certains artistes qu'il désigne.

Si l'un des acteurs indiqué tombe malade, a des empêchements quelconques et même refuse de jouer le rôle qui lui est assigné, l'auteur peut retirer le manuscrit de sa pièce. Dans le dernier cas même, l'auteur peut exiger des dommages-intérêts du directeur auquel incombe l'obligation de forcer la mauvaise volonté de l'artiste et d'exiger l'exécution du traité qui l'oblige à prendre le rôle. (Jugement Trib. comm. 9 déc. 1844. *Le Droit et Gazette des Tribunaux* 10 déc.)

Dans tous les cas, l'auteur fera bien de se réserver la preuve par écrit et de la distribution des rôles et de cette condition, qu'à défaut de l'interprétation de tel rôle par tel acteur le contrat sera résolu.

La Société des auteurs dramatiques prescrit de faire en double « original » signé des parties, le tableau des interprètes de l'ouvrage. A défaut de preuve par écrit, en effet, l'auteur ne pourrait pas prouver par témoins l'accord intervenu entre lui et le directeur, il n'aurait que la ressource de déférer à son adversaire le « serment décisoire. »

Ce point a été nettement établi par arrêt de la Cour Paris, 21 janvier 1865(1), au sujet de l'affaire de M. Mario Uchard contre l'administration du *Vaudeville*.

Il ne suffit pas de faire la distribution des rôles, de désigner les personnages, encore faut-il leur donner le costume de l'époque que l'action dramatique rappelle, les placer dans le cadre, qui leur convient. Rien en effet n'a la physionomie de certains événements comme certains

(1) Guichard, *Législat. du Théâtre*, p. 129.

décors, certains paysages ; les ruelles sombres et tortueuses, par exemple, les eaux profondes et dormantes évoquent l'idée de drames silencieux.

En outre, le temps n'est plus où l'on représentait les tragédies de Corneille, de Racine et de Voltaire, avec les talons rouges, les paniers, la poudre et toutes les modes du règne de Louis XV.

A défaut de convention pour la mise en scène, il appartient au directeur de la régler et il ne peut être tenu que de fournir les costumes et les décors que renferme le magasin de son théâtre.

Quand les rôles ont été distribués, il appartient à l'auteur de guider les acteurs de ses conseils, de leur indiquer le sens de tel ou tel passage, de les initier à sa pensée pour qu'ils l'expriment d'une façon plus fidèle et plus artistique. Dans ce but, il a le droit d'assister aux « répétitions » de sa pièce, mais il n'y est pas obligé. (Paris, 21 février 1872. A. Thomas, Pataille, 73, 153). Le directeur doit le convoquer. Mais, comme le dit M. Le Senne (*Code des Théâtres*, p. 256), si l'auteur étant prévenu ne surveille pas la répétition, il n'est pas admis à réclamer l'indemnité stipulée en cas de retard apporté à la représentation.

Il appartient, du reste, à l'entrepreneur de fixer les jour et heure des répétitions et de déterminer combien il en faut, pour interpréter l'œuvre convenablement. C'est encore à lui, qu'il revient d'arrêter le jour de la première représentation, de rédiger les affiches pour l'annoncer et de composer le spectacle.

Dans tout ce qui précède, il convient de s'en rapporter

aux articles 1134 et 1135 du Code Civil, en vertu desquels les conventions doivent s'exécuter de bonne foi et obligent à toutes les suites que l'équité, l'usage ou la loi donnent à l'obligation d'après sa nature.

Le directeur serait donc responsable et pourrait être condamné à payer à l'auteur des dommages-intérêts en cas d'échec de la pièce, survenu par suite de l'insuffisance de l'interprétation, du mauvais état des costumes et des décors. Il en serait de même, si le directeur rédigeait les affiches de façon à éloigner le public (1) ou s'il composait le spectacle de telle sorte, que le succès de la pièce en fût compromis.

Le jour de la première représentation, comme les jours de répétition, l'auteur a le droit de pénétrer dans les coulisses, pour stimuler le zèle des acteurs et leur donner ses dernières instructions.

Nous avons vu la préparation de la première représentation et, à ce sujet, les rapports entre le directeur de théâtre et l'auteur, quels sont maintenant leurs droits et obligations après cette première représentation ? La pièce a réussi ou elle a échoué. Dans le premier cas, le contrat reçoit pleine exécution ; dans le deuxième il est résilié. Cela n'a lieu, du reste, qu'autant que la chute de la pièce n'est pas douteuse ; c'est une question de fait à apprécier, nous le verrons plus loin. Quand, au contraire, la pièce a réussi, le contrat est maintenu. Ce contrat renferme pour

(1) En ce sens. Jug. Trib. comm., 7 mai 1888. *Gazette des Tribunaux*, 9 mai, qui en ordonnant au directeur du Vaudeville de représenter une pièce agréée par son prédécesseur, lui fit défense de mentionner que la pièce était jouée par ordre de justice.

le directeur l'obligation de faire jouer la pièce. A moins d'usages spéciaux dans les règlements du théâtre ou de stipulations expresses dans le traité et fixant le nombre des représentations, le directeur est libéré de son obligation après la première représentation. A défaut de droit, l'auteur ne peut compter, pour faire représenter son œuvre à nouveau, que sur la faveur dont jouit la pièce auprès du public ou sur l'intérêt du directeur. Il n'a pas même le droit de reprendre son manuscrit des mains de ce dernier qui, en vertu de son contrat, a sur la pièce un droit exclusif et conserve la faculté de la représenter, quand il lui plaît pour recouvrer ses frais de costumes et de décors.

— Trib. Seine, 10 août 1831. (*Gazette des Tribunaux*, 22 juillet et 12 août.) Tel est le principe dans toute sa rigueur. Mais on a compris, qu'on ne pouvait permettre au directeur de laisser une pièce dans l'oubli après l'avoir fait représenter une fois et de priver ainsi l'auteur de toutes les satisfactions et de tous les bénéfices, qu'il en attendait. Il est passé dans l'usage, à Paris, d'admettre que le directeur qui n'avait pas représenté une pièce, un certain nombre de fois dans l'année, était présumé l'avoir abandonnée. Si l'auteur reconnaît que la pièce devrait être représentée plus souvent, il fait une sommation au directeur et faute par celui-ci d'y obéir, comme l'auteur ne peut pas résilier le contrat de son autorité privée, il s'adresse aux tribunaux. — T., 10 août 1831. (*Gazette des Tribunaux*, 22 juillet, 12 août.) Pour éviter cette résiliation, il ne suffirait pas, que le directeur fit représenter une fois la pièce après la sommation. Tant que l'auteur n'a pas opéré le retrait de son manuscrit, la

pièce reste inscrite au répertoire du théâtre et comme telle peut être jouée sans son autorisation, et quel que soit le temps, qui se soit écoulé depuis la dernière représentation. Ainsi jugé, quand l'administration de l'*Opéra* s'avisa de reprendre, en juin 1840, la pièce de *Fernand Cortez*, qu'elle n'avait pas jouée depuis six ans. Cour de Paris, 26 juin 1840. (*Gazette des Tribunaux* et le *Droit*, 24 et 27 juin.) Arrêt infirmant un jugement du Tribunal de Commerce, 17 juin 1840. (*Gazette des Tribunaux* et le *Droit*, 18 juin.)

Aucune loi n'assujettit le directeur d'un théâtre à faire inscrire sur ses affiches les noms des auteurs des ouvrages dramatiques qu'ils représentent. Le Tribunal de Commerce de la Seine, par un jugement du 18 octobre 1836 (*Gazette des Tribunaux*, 19 octobre), en a conclu que l'auteur ne pouvait pas exiger, que son nom parût sur l'affiche avec l'annonce de la pièce. Nous pensons le contraire. Ce n'est pas en effet par un texte de loi, que doivent se déterminer les obligations du directeur en cette matière, mais par les termes du contrat. Or ce contrat, d'après l'article 1135, Code civil, oblige le directeur à toutes les suites que l'équité ou l'usage y attache. L'auteur a le droit de recueillir toutes les satisfactions morales, que son ouvrage est susceptible de lui procurer. Ce droit a été consacré par un usage constant. Le Tribunal de commerce est revenu sur sa décision, le 19 octobre 1838 (*Dr.* 20 octobre) et son jugement a été confirmé par arrêt de la Cour de Paris, le 17 décembre 1838 (*Gazette des Tribunaux* et le *Droit*, 17 et 18 décembre). Voir en ce sens également : Jugement Tribunal Commerce de la Seine, 30 mars 1835 (*Gazette des Tribunaux* 1^{er} août), con-

firmé par Cour de Paris, 16 février 1836 (*Gazette des Tribunaux* 17 février).

Il peut être très important pour l'auteur de mettre son nom sur l'affiche. Beaucoup d'ouvrages n'ont dû leur succès qu'au nom de leur auteur, à la vogue que des ouvrages précédents y avaient attachée.

« Voilà de vos arrêts, Messieurs les gens de goût,
« L'ouvrage est peu de chose, et le nom seul fait tout. »
(*Métromanie*, Piron, acte V, scène VII.)

La loi des 19 juillet et 6 août 1791 ne permet pas, que les ouvrages des auteurs vivants puissent être représentés sur aucun théâtre public, dans toute l'étendue de la France, sans le consentement formel et par écrit des auteurs; ou sans celui de leurs héritiers ou cessionnaires. L'article 2 de cette même loi et l'article 10 du décret de 1806 laissent aux auteurs la liberté de mettre au consentement, qu'ils donnent, telles conditions qu'il leur plaît fixer, sauf aux directeurs de spectacles à les accepter ou à les refuser.

Les règles générales du Code Civil sont applicables à notre matière et conformément à l'article 1134 C. les conventions forment la loi des parties. Les entrepreneurs de spectacles donnent généralement aux auteurs en paiement des droits de représentation et d'exécution, dont ils leur font la cession, une rétribution en argent, quelques billets de faveur et le droit d'entrée sur la scène et dans la salle.

La rétribution en argent consiste soit en un prix à forfait, soit en une part proportionnelle de la recette.

Les directeurs de spectacles n'aiment pas généralement

le premier mode de paiement, qui met à leurs risques et périls les frais nécessaires pour monter la pièce et ne leur permet pas, sauf clause contraire, de réclamer la somme versée en cas d'insuccès.

On stipule généralement, que l'auteur recevra une part proportionnelle ou de la recette brute ou du bénéfice net, c'est-à-dire de la recette brute diminuée de la déduction des frais journaliers, suivant une évaluation à forfait ou suivant la justification, qui en est faite. Les auteurs ont, dans ce cas, le droit de contrôler les comptes du directeur et d'exiger la production des livres et de la comptabilité du théâtre et, en cas de fraude, ils seraient fondés à réclamer des dommages-intérêts et la résiliation du traité.

Le taux de la part proportionnelle, qu'ils percevront dans la recette est fixé par l'auteur d'accord avec le directeur. Cette part est généralement conforme aux tarifs adoptés par la Société des auteurs dramatiques. Lorsque l'auteur n'a pas fait de convention spéciale sur le règlement de ses droits, il est censé adhérer aux tarifs précédemment arrêtés par l'administration théâtrale à laquelle il a cédé sa pièce, pour les ouvrages du même genre et de la même importance. Ses droits seraient encore calculés sur les tarifs du théâtre avec lequel il a traité, même s'il arrivait à l'administration de faire jouer la pièce extraordinairement et dans son intérêt, sur un autre théâtre. Les tarifs de ce deuxième théâtre ne servent donc pas de base au calcul. L'administration reste soumise aux engagements qu'elle a contractés.

Supposons maintenant qu'une représentation extraordinaire de la pièce ait lieu sur un autre théâtre et que le di-

recteur du théâtre avec lequel l'auteur a traité y demeure étranger. Ce directeur a permis à son confrère de représenter la pièce, il a même autorisé ses acteurs à la jouer sur ce second théâtre sans engager en rien sa responsabilité, son autorisation restant soumise à la nécessité d'une deuxième autorisation : celle de l'auteur. Les droits de l'auteur dans ce cas seront-ils calculés sur les tarifs du théâtre avec lequel il avait contracté ou sur les tarifs du deuxième théâtre, qui donne une représentation extraordinaire ?

Si l'auteur a donné l'autorisation de jouer sa pièce au directeur de ce second théâtre, il ne peut pas lui opposer la convention passée avec le premier. En vertu de l'article 1165 : « Les conventions n'ont d'effet qu'entre les parties contractantes. » La quotité de ses droits sera donc fixée à défaut de convention spéciale, d'après les tarifs de ce second théâtre, qui donne de son consentement une représentation de sa pièce. On ne conçoit pas en effet qu'un opéra exécuté sur la scène d'un théâtre secondaire ou d'un théâtre de province donne lieu à la perception des mêmes droits que s'il l'avait été sur la grande scène de l'*Opéra*.

Si l'auteur n'a pas fait de convention spéciale avec le directeur du second théâtre il est censé accepter tacitement ses tarifs. Le Tribunal de la Seine a déclaré en ce sens par un jugement du 12 septembre 1838 (1) que les droits d'auteur devaient être réglés d'après les usages du théâtre, sur lequel la pièce était jouée et non d'après les conventions existantes entre les auteurs et les directeurs du théâtre au ré-

(1) Renouard. *Op. citat.*, t. II, p. 64.

pertoire duquel ces pièces appartenaient. En ce sens deux jugements du Tribunal comm. du 10 septembre 1838 (*Gazette des Tribunaux* et le *Droit* 12 septembre). Le tribunal écartant les règlements et traités concernant les théâtres, auxquels les pièces avaient été cédées, fixa les droits d'après les tarifs de l'*Opéra*, sur la scène duquel elles étaient jouées extraordinairement. Les auteurs n'ayant pas fait de convention spéciale étaient censés s'en être rapportés aux règlements de l'*Opéra*.

Si l'auteur n'a pas donné au directeur du second théâtre, l'autorisation de représenter sa pièce, il peut en se fondant sur l'article 428 du Code Pénal réclamer en justice, non plus des droits d'auteur, mais des dommages-intérêts. Dans ce cas encore les conventions passées avec le premier directeur ne sont pas applicables. Si le directeur du théâtre qui donne une représentation extraordinaire de la pièce, tout en ayant l'autorisation de l'auteur, ne se munit pas de celle du directeur, premier cessionnaire, il peut être, en cas de mauvaise foi, poursuivi et condamné comme coupable du délit de représentation illicite. Nous l'avons vu plus haut en parlant du cas où l'auteur fait successivement à deux directeurs de théâtre la cession du droit de représenter son œuvre.

Le législateur a fixé pour certains théâtres la part, qui revient à l'auteur ou au compositeur de musique. Le décret du 29 novembre 1859 modifiant l'article 72 du décret du 15 octobre 1812, promulgué au quartier de Moscou, déclare que la part d'auteur dans le produit brut des recettes est de 15 % par soirée. Il répartit la somme obtenue entre les ouvrages tant anciens que modernes, qui com-

posent le spectacle. (Voir ce décret, journal *le Droit d'auteur*. — Ann. 93, p. 133). Ce décret, n'ayant pas prévu toutes les combinaisons de groupes d'ouvrages susceptibles de composer le spectacle, la *Comédie-Française* en se conformant à l'esprit du décret les a fixés elle-même. (Voir Constant, *Code du théâtre*, p. 24). Remarquons seulement que le taux minimum pour une pièce est 3 % et que les auteurs touchent en réalité 16,50 % de la recette puisque leur droit est prélevé avant celui des pauvres. Les droits des auteurs à la *Comédie-Française* s'élèvent en moyenne, chaque année, à 145.000 francs.

Le législateur s'est également occupé de fixer les droits des auteurs et compositeurs à l'*Opéra*. En vertu d'un décret du 10 décembre 1860, une somme fixe de 500 fr. par soirée devait être répartie entre les ouvrages, tant anciens que modernes faisant partie de la composition du spectacle. Pour les opéras ces droits étaient partagés par moitié entre l'auteur du poème et le compositeur de musique. Quand l'opéra comprenait un ballet, les droits étaient attribués par tiers au compositeur de musique, à l'auteur du poème et au compositeur de la chorégraphie. Cette somme fixe était pour les auteurs une rétribution insuffisante. Depuis le mois de septembre 1870, l'*Opéra* ayant été assimilé aux autres théâtres de Paris, les auteurs perçoivent des droits proportionnels fixés à 6 1/2 % sur la recette, en vertu d'un traité passé avec la Société des auteurs dramatiques. Le cahier des charges de l'*Opéra* fixe également ces droits à 6 1/2 %.

Sur les théâtres de genre le droit des auteurs est généralement fixé à 12 0/0, sur les théâtres de drame à 8 0/0 et

un droit fixe pour la petite pièce. Le droit est de 10 0/0 quand il n'y a qu'une grande pièce. Lorsque l'ouvrage de l'auteur est accompagné d'une pièce tombée dans le domaine public, les agents des auteurs touchent au profit de la caisse commune le quart des droits qui auraient appartenu à l'auteur vivant.

Ces droits des auteurs se calculent sur la recette effectuée et non sur la recette habituelle, peu importe que la représentation ait été donnée au bénéfice des pauvres ou d'un artiste ou de toute autre personne et que le prix des places ait augmenté. Il est, en effet, impossible de savoir, si le public a pris les places de la salle du spectacle dans le désir de faire une bonne œuvre ou s'il n'a pas plutôt cédé à l'attrait de la composition du spectacle. C'est l'opinion de M. Lacan (1) : « Le traité intervenu entre l'entrepreneur de spectacles et l'auteur, dit-il, confère à l'auteur « une fraction de chaque recette. Il crée donc entre l'entrepreneur et l'auteur la présomption, que la recette a « été le produit de la pièce jouée et cette présomption doit « faire la loi des parties ». Cette opinion a été sanctionnée par un jugement du Tribunal de Commerce du 26 mai 1828 (*Gaz. Trib.* 26 et 27) qui a décidé, que les droits des auteurs devaient se calculer sur le montant de la recette totale.

De ce que la recette est présumée le produit de la représentation, il résulte qu'elle n'est à la disposition absolue du directeur, que déduction faite des droits d'auteur. Les

(1) Lacan et Paulmier *Op. citat.* n° 612.

créanciers de l'administration ne peuvent donc la faire servir au paiement de leurs créances, que sous la même déduction. C'est ce que déclare l'article 2 de la loi du 19 juillet 1791 : « La rétribution des auteurs convenue entre « eux ou leurs ayants-cause et les entrepreneurs de spec- « tacles, ne pourra être ni saisie, ni arrêtée par les créan- « ciers des entrepreneurs de spectacles ». Il résulte de tout ceci que les auteurs peuvent exiger sur la recette de chaque jour le montant de leurs droits.

Une ordonnance de référé rapportée par la *Gazette des Tribunaux* des 28 et 29 décembre 1829 l'a déclaré en faveur des auteurs du théâtre de la *Porte-Saint-Martin*. Une ordonnance semblable a été rendue le 4 février 1830 en faveur de plusieurs auteurs de pièces représentées au *Cirque Olympique* (*Gaz. Trib.* 10 février).

Les auteurs, voulant éviter l'embarras des comptes quotidiens et les ennuis d'une perception renouvelée chaque jour, laissent le plus souvent le montant de leurs droits dans la caisse du théâtre et ne se font payer qu'à certaines époques, plus ou moins rapprochées.

Cette condescendance de leur part ne leur fait pas perdre le droit d'être payés sur les recettes avant les autres créanciers de l'entreprise. Toutefois il y aurait novation si l'auteur laissait le montant de ses droits dans les mains du directeur à titre de prêt ou avec stipulation d'intérêts. L'article 2 de la loi de 1791 a protégé les auteurs contre les créanciers de l'entreprise théâtrale, mais elle n'a pas été plus loin ; elle ne leur a pas donné le privilège de ne pas payer leurs dettes, ce privilège ils l'avaient autrefois.

Un arrêt célèbre du 21 mars 1749 avait déclaré in-

saisissables « les fruits des productions de l'esprit humain » et les assimilant aux honoraires des avocats et des autres professions libérales avait annulé une saisie opérée sur la part d'auteur de Crébillon dans sa tragédie de *Catilina* (1).

La législation nouvelle n'ayant pas reproduit cette disposition, aucun texte ne plaçant les rétributions des auteurs dans la catégorie des choses insaisissables, le montant de ces droits peut être saisi-arrêté par les ayants-droit, en vertu de l'article 2092 : « Qui s'est engagé engage le sien ». Ces droits peuvent être également transportés à des tiers non seulement pour les représentations déjà données, mais pour les représentations futures ; les choses futures pouvant, aux termes de l'article 1030, faire l'objet d'une obligation. (5 juin 1840. Trib. Seine, *Gaz. Trib.* et *Droit* 6 juin).

Indépendamment des rétributions qui sont allouées aux auteurs pour la représentation de leur pièce, il est d'autres avantages, qui leur sont habituellement concédés ; ils reçoivent quelques billets d'entrée et ont un droit d'entrée personnel.

Il est d'usage de donner à l'auteur un certain nombre de billets, tant pour la première représentation de sa pièce que pour les autres. Le nombre de ces billets, qui jouissent des mêmes avantages que ceux distribués au bureau est fixé par la convention et les règlements du théâtre.

Les auteurs ont en outre leur entrée personnelle et sur la scène et dans la salle. C'est de tradition. Si, cependant, cette faculté n'est pas concédée par la convention et les rè-

(1) Voir Mém. et corresp. de Favart, Paris. 1888, t. II, p. 9.

glements du théâtre, l'auteur ne peut la réclamer comme un droit, que les jours où la représentation de sa pièce a été annoncée sur l'affiche ; il n'est plus les autres jours, qu'un spectateur ordinaire.

Nous avons vu que la présence de l'auteur dans les coulisses était nécessaire, au moment des répétitions et de la première représentation pour stimuler le zèle des acteurs et leur donner les dernières instructions. Il en est de même pour les représentations suivantes.

La question s'est posée de savoir, si les peintres décorateurs de l'*Opéra* avaient, comme les auteurs, le droit d'entrée sur la scène. Un arrêté de la Commission des théâtres royaux avait limité les droits d'entrée sur la scène :

1° aux personnes qui s'y trouvent appelées par leurs fonctions ou leur service ;

2° aux auteurs ou compositeurs d'ouvrages au répertoire ;

3° aux ambassadeurs, ministres, chargés d'affaires et premiers secrétaires d'ambassade étrangers, qui avaient déjà leur entrée dans la salle ;

4° à quelques locataires titulaires d'une loge à l'année qui avaient obtenu une permission spéciale.

Se fondant sur cette disposition, le directeur de l'*Opéra* avait refusé l'accès dans les coulisses aux peintres décorateurs. Leur exclusion fut maintenue par un jugement du Trib. comm. du 5 déc. 1838 (*Gazette des Tribunaux* et *Droit* 7 et 8 déc.)

La Cour Royale de Paris, saisie de cette contestation, considérant que au théâtre de l'*Académie royale de Musique*, les peintres décorateurs sont l'une des parties prin-

cipales du spectacle infirma le jugement du Tribunal de Commerce et donna aux peintres le droit d'entrée au théâtre. (Paris 9 mars 1839. *Gazette des Tribunaux* 10 mars.) On peut étendre aux décorateurs des autres théâtres, le droit que la Cour de Paris reconnaît aux décorateurs de l'*Opéra*. Il n'en est ainsi toutefois, qu'autant qu'il ne s'agit pas de décors insignifiants, que ces décors constituent une partie principale du spectacle, ce qui n'est pas rare aujourd'hui.

La question ne s'est présentée, qu'au sujet du droit d'entrée sur la scène, elle ne s'est pas posée dans toute son étendue. L'auteur a-t-il le droit d'entrer dans la salle à défaut de stipulation expresse ou de dispositions réglementaires qui le lui concèdent ?

Nous pensons qu'il a ce droit le jour où son œuvre tient l'affiche. Rien n'est plus légitime. Cela lui permet de surveiller l'exécution du contrat, de voir si la représentation de son œuvre est conforme à son manuscrit. Il serait étrange en outre, que l'auteur fût obligé de payer sa place pour assister à la représentation de sa pièce, juger l'effet qu'elle produit et se rendre compte des modifications heureuses, qu'il serait bon d'y apporter. Mais hors ce cas, si les conventions et les règlements se taisent, l'auteur n'a pas de réclamation à élever, son droit d'entrée constituerait un supplément de prix, qu'on ne peut pas imposer à l'administration théâtrale. Ajoutons du reste qu'il est d'usage d'accorder pendant un certain temps à l'auteur, qui a fait recevoir une pièce dans un théâtre, ses entrées libres et gratuites. Ce droit est absolument personnel et incessible.

Le règlement de 1757 applicable à la *Comédie française* accordait autrefois l'entrée franche pendant un an, deux ans, trois ans ou à vie suivant les cas. L'auteur avait le droit de se placer dans toute la salle, excepté à l'orchestre, aux deuxièmes loges et au parterre. Les comédiens ne pouvaient apporter obstacle à l'exercice de ce privilège, sans s'exposer à une amende de 20 livres.

Cependant un auteur pouvait être privé de son droit d'entrée, s'il était prouvé aux Gentilshommes, qu'il avait troublé le spectacle par des cabales ou des critiques injurieuses.

De même à l'*Académie royale de Musique*, le compositeur d'un opéra jouissait pendant toute sa vie de ses entrées au parterre et à l'amphithéâtre, même aux premières représentations.

Actuellement encore le décret du 15 octobre 1812, appelé le décret de Moscou, qui vint compléter et fortifier l'organisation du théâtre français, établit à cet égard des dispositions précises. L'article 73 est ainsi conçu : « L'auteur jouit de ses entrées, du moment où sa pièce est mise en répétition et les conserve trois ans après la première représentation pour une œuvre en 5 actes et en 4 actes; deux ans pour un ouvrage en 3 actes; un an pour une pièce en 1 et 2 actes. L'auteur de deux pièces en 5 actes ou en 4 actes, ou de trois en 3 actes ou de quatre en 1 acte restées au théâtre a ses entrées sa vie durant (1).

L'usage s'est établi pour les auteurs de se faire collectivement représenter par des agents dramatiques chargés

(1) *Journal Dr. d'aut.* Année 1893, p. 131.

de leurs pouvoirs. Cette pratique qui n'a rien d'obligatoire a donné beaucoup plus d'efficacité à l'exercice des droits d'auteur et rendu plus facile et plus sûre la perception des rétributions, qui leur sont dues.

§ III. — *Résolution du contrat.*

Les règles du droit commun relatives à la résolution des contrats sont applicables à notre matière.

Les engagements contractés par l'auteur et par l'entrepreneur des spectacles ne peuvent être dissous, que du consentement mutuel des parties (art. 1134 du Code Civil), ou dans les termes de la convention. La volonté d'un seul ne suffit pas pour révoquer le contrat, quelles que soient les raisons qu'il allègue.

Ce contrat est résolu comme tous les autres par l'inexécution des obligations respectives imposées à chacune des parties et même en cas de défaut d'accomplissement des conditions qui, sans avoir été stipulées expressément, sont de l'essence du contrat. Mais la résiliation n'a pas lieu de plein droit, elle doit être demandée en justice (art. 1184), et elle l'est presque toujours avec dommages-intérêts contre la partie contrevenante. La fixation de ces dommages-intérêts est laissée à l'appréciation des magistrats ou déterminée à l'avance par la convention. Quand elle est laissée aux tribunaux, elle varie suivant les circonstances de chaque affaire et dépend de l'importance du préjudice causé au demandeur et de la mauvaise foi du défendeur. Quand les parties, prévoyant l'inexécution des engage-

ments, ont établi dans l'acte la peine qu'elle entraînerait, cette peine doit être appliquée sans égards à la nature du préjudice, ni à la question de bonne foi. Il n'est pas au pouvoir du juge de l'augmenter, ni de la restreindre (A. 1152).

Si par suite de circonstances quelconques, l'entrepreneur de spectacles cède ses droits à une nouvelle direction, l'auteur ne peut se prévaloir de cette cession pour se considérer comme délié de ses engagements. L'auteur ne s'engage pas en effet en considération de la personne de l'entrepreneur de spectacles. Cela peut arriver quelquefois. Les tribunaux le décideront suivant les termes du contrat ou d'après les circonstances, de chaque affaire, mais il est difficile de le poser en principe. Ce que l'auteur envisage lorsqu'il traite, c'est d'une part l'importance des émoluments et des autres avantages qui lui sont assurés, d'autre part les rapports de convenance qui existent entre le genre du théâtre et son talent. L'entrepreneur de spectacles qui cède son droit de représenter une pièce à une nouvelle direction, en lui transmettant son fonds lui-même, n'a donc pas besoin du consentement de l'auteur. C'est l'application du principe de l'article 1122 : « On est censé avoir stipulé « pour soi et pour ses héritiers et ayants-cause, à moins « que le contraire soit exprimé ou ne résulte de la nature « de la convention ». Ajoutons que cette cession n'a pas pour effet d'opérer une novation vis-à-vis de l'auteur. L'entrepreneur qui a transmis ses droits et obligations à un autre n'en reste pas moins garant de l'exécution du contrat, qu'il a passé en son nom personnel, pendant la durée de l'exploitation. Il ne peut pas s'en affranchir par son fait sans la participation de ceux envers lesquels il

s'est engagé. Pour qu'il soit libéré, il faut que l'auteur non seulement agrée son successeur, mais encore le décharge expressément de ses obligations envers lui. (Art. 1271, Code civil.)

Le traité peut avoir prévu le cas d'une cession et avoir disposé, que dans cette hypothèse, l'auteur, n'aurait pas de recours à exercer contre l'ancien directeur. L'auteur, est libre de renoncer à la garantie, qui lui appartient pour s'en tenir à celle que lui présentera l'entreprise, qui succède. Cette renonciation de l'auteur peut encore résulter des circonstances. Il appartient aux tribunaux d'apprécier, s'il a réellement consenti à n'avoir plus pour obligé que le nouveau directeur. Cette novation par substitution d'un nouveau débiteur peut s'opérer sans le concours du premier débiteur. (1274, Code Civil.)

L'intention de renoncer à la garantie personnelle doit être constante, mais il ne faut pas non plus oublier tout ce qu'il y a de rigoureux dans le recours exercé contre un directeur, longtemps après sa retraite. Sa situation doit être prise en considération, car il n'a pas le droit de s'immiscer dans l'administration de ses successeurs.

L'entrepreneur de spectacles n'est garant que des engagements qu'il a lui-même contractés et non de ceux qui ont été pris depuis la cessation de son exercice, à moins toutefois, qu'il ait loué l'exploitation dont il demeure le titulaire. (Trib. Seine, 5^e Ch. *Gazette des Tribunaux*, 21 juillet 1847).

Quant au cessionnaire d'une entreprise théâtrale, il n'est pas obligé de remplir les engagements pris par son prédécesseur, à moins, qu'il n'y ait une stipulation sur ce

point, dans le contrat de cession de l'entreprise. C'est le cas le plus fréquent, le directeur cédant, étant toujours tenu de ses obligations et ne voulant pas s'exposer, par suite de leur inexécution, à payer aux auteurs des dommages-intérêts. Ces derniers n'ont de recours contre le cessionnaire, qu'autant que ce dernier s'est obligé personnellement envers eux (1).

Il peut arriver que l'entreprise théâtrale cesse par le décès, la faillite du directeur ou par suite de l'incendie de la salle de spectacle. Si une nouvelle direction s'établit on ne peut pas lui imposer les charges de la précédente. Il y a séparation absolue entre l'ancienne et la nouvelle administration. Celle-ci n'est pas engagée vis-à-vis de la précédente, alors même qu'elle occuperait la même salle. Le directeur, qui n'est pas engagé envers les auteurs, est libre de ne pas renouveler les anciens traités, ou de les modifier ou de les maintenir par un consentement formel ou tacite. On considère que le traité est renouvelé par une tacite reconduction, quand il est exécuté par la nouvelle direction sans opposition de l'auteur. Dans ce cas, l'auteur ne serait plus libre de porter sa pièce à un autre théâtre, ni d'en arrêter la représentation. Le nouveau directeur ne pourrait plus demander des changements dans les conditions de l'ancien traité. Ainsi jugé : Trib. Seine, 10 août 1831. (*Gazette des Tribunaux*, 22 juillet et 12 août. Aff. de M. Harel, direct. de l'Odéon, contre MM. Waflard et Fulgence.)

Le décès de l'entrepreneur de spectacles ne dissout pas

(1) Comm. Seine, 24 août 1886. *Dr.* 4 sept.

les engagements qu'il a pris. En cas d'inexécution, l'auteur exerce son recours contre sa succession. Elle est tenue en effet indéfiniment de toutes les dettes et charges, qui pèsent sur l'entreprise au moment où survient le décès. Le décès de l'auteur ne résout pas le contrat, pourquoi en serait-il autrement du décès de l'entrepreneur ?

En cas de faillite de l'entrepreneur, la convention subsiste également. Elle n'est résiliée qu'autant que l'exploitation de l'entreprise n'est pas continuée par les syndics ou d'autres ayants-cause.

Si le théâtre est fermé, de telle sorte qu'à supposer même sa réouverture, il y ait dans la représentation de la pièce un retard préjudiciable à l'auteur, l'auteur peut demander à rentrer dans ses droits, il peut réclamer son manuscrit. (J. Comm. 26 janvier 1831. *Gazette des Tribunaux* 29 janv.), et même des dommages-intérêts. On ne peut pas en effet déclarer, que l'entreprise théâtrale ayant cessé, l'auteur n'est pas en droit de demander des dommages-intérêts. Ses réclamations ne seraient pas fondées certainement, si la cessation de l'entreprise théâtrale provenait ou du terme, qui lui était assigné et que l'auteur connaissait ou d'un cas de force majeure. Mais ici le cas est différent : le terme est imposé par la volonté du directeur ou du moins par un fait, qui n'est que la suite de sa gestion ou des fautes commises.

L'auteur en livrant sa pièce a compté sur la durée de l'entreprise et cette garantie ne peut lui être enlevée que par un cas de force majeure. Or la faillite n'est pas un cas de force majeure. Il en résulte que, si l'auteur avait sti-

pulé dans le contrat de cession le paiement d'un dédit au cas où le directeur n'exécuterait pas ses engagements, il pourrait obtenir son admission à la faillite pour le montant de ce dédit.

Cette solution a été consacrée par arrêt de la Cour de Paris, le 15 nov. 1892. (*Droit*, 30 nov. *Gazette des Tribunaux*, 7 déc.). Cet arrêt infirme un jugement du Tribunal de la Seine du 16 mai 1891, et considérant que Paravey, directeur de l'*Opéra Comique*, n'a pas tenu l'engagement qu'il avait pris de jouer *le Prétendant*, œuvre du compositeur de musique Gaudrey déclare dû le montant de la clause pénale insérée au contrat.

Sans doute, dit la Cour, Paravey n'est plus actuellement directeur de l'*Opéra Comique*, mais sa révocation et sa faillite ont été motivées par sa mauvaise gestion antérieure. On ne saurait donc décider, comme l'ont fait ses premiers juges, que l'impossibilité pour Paravey d'exécuter son contrat provenait d'un fait, qui ne lui était pas imputable et qui revêtait par suite le caractère de force majeure.

L'incendie du théâtre n'est pas un événement, qui entraîne nécessairement la résiliation du contrat. Le directeur peut faire jouer les pièces, qu'il a reçues dans une nouvelle salle. L'auteur n'a pas le droit de retirer le manuscrit de sa pièce, pourvu toutefois, que le directeur ne retarde pas trop l'exécution de ses engagements. Mais si par suite d'incendie, le directeur ne peut pas continuer son exploitation théâtrale, la résiliation doit être prononcée. Dans ce cas, l'auteur a droit à des dommages-intérêts, si l'incendie a été causé par la faute ou la négligence de l'administra-

tion théâtrale. Il en est de même si l'incendie est arrivé fortuitement par force majeure, sans qu'on pût rien reprocher au directeur. Le directeur ne serait protégé par l'article 1148 Code Civil qu'autant, qu'il ne se serait obligé à jouer la pièce que dans la salle où est le siège de l'exploitation, au moment de son engagement.

Quand une entreprise théâtrale n'est constituée que pour un temps, les engagements du directeur envers l'auteur sont censés n'avoir été contractés que pour la durée de l'entreprise. Si l'entreprise arrive au terme prévu avant qu'une pièce reçue ait été représentée, l'auteur n'a aucun recours à exercer. La vogue de certains ouvrages, la reprise des anciens peuvent être autant d'obstacles légitimes à ce que toutes les pièces reçues soient jouées. L'auteur, qui présente une pièce, se soumet à cette chance. Il n'a le droit de réclamer, que si son tour n'a pas été observé.

Le contrat est encore résolu sans donner lieu au paiement de dommages-intérêts, quand son exécution est devenue impossible par suite d'un fait, qui revêt le caractère de force majeure (1148 Code Civil).

Les cas de force majeure les plus fréquents sont l'interdiction de la pièce par l'autorité et son insuccès.

Aux termes de l'article 3 du décret du 6 janvier 1864, l'intervention du pouvoir en notre matière peut se traduire sous deux formes différentes, qui sont : le refus de la pièce par la censure, la suspension des représentations. L'article 3 porte en effet : « Toute œuvre dramatique avant d'être
« représentée devra, aux termes du décret du 30 décem-
« bre 1852, être examinée par le Ministre de la maison de

« l'Empereur et des Beaux-Arts pour les théâtres de Paris,
« et par les Préfets pour les départements. Cette autori-
« sation pourra toujours être retirée pour des motifs d'or-
« dre public. »

Aucune œuvre ne pouvant être jouée sans l'approbation de la censure administrative, le contrat formé entre le directeur et l'auteur est implicitement subordonné, dans son existence, à cette condition que l'autorité ne mettra pas d'empêchement à la représentation ou à l'exécution de cette œuvre.

C'est donc en vain, que le directeur aurait donné son acceptation, si la censure refuse la sienne. La résistance qu'elle oppose est une résistance légale contre laquelle ni le directeur, ni l'auteur ne peuvent s'insurger. Aucune voie de recours ne leur est ouverte devant les tribunaux contre la décision de la censure. Il s'agit, en effet, d'un acte administratif, dont les tribunaux n'ont pas à apprécier la légalité. Cet acte administratif émane du Ministère de l'Instruction Publique et des Beaux-Arts, auquel appartient le pouvoir supérieur en matière dramatique et qui agit dans l'exercice de ses fonctions et la mesure de ses droits.

La défense de l'autorité doit donc être considérée comme un cas de force majeure, dans le sens des articles 1147 et 1148 ; elle frappe le contrat de caducité sans qu'il y ait lieu de prononcer de condamnation contre aucune des parties, puisque le contrat n'existe pas plus d'un côté que de l'autre.

Cette solution a été adoptée par le Tribunal de la Seine dans un jugement rendu le 23 janvier 1832 (*Gazette des Tri-*

bunaux, 9. 10. 23, 24 juin), au sujet d'un procès intenté par MM. Fontan et Dupeuty, auteurs de la pièce : « *Le Procès d'un Maréchal de France 1815* », contre M. Langlois, directeur du théâtre des *Nouveautés*.

Le principal motif de ce jugement est ainsi conçu :
« Attendu qu'il résulte tant des pièces produites que des
« débats de la cause, que Langlois ne s'est jamais refusé à
« jouer la pièce, dont il s'agit, qu'il avait même fait tout
« ce qui était en lui pour atteindre ce but, puisque la pre-
« mière représentation avait été annoncée par les affiches
« pour le 21 octobre dernier, et que si cette représentation
« n'a pas eu lieu, c'est parce que l'autorité s'y est for-
« mellement opposée, même par l'emploi de la force ar-
« mée ; que Langlois a protesté contre cet acte de l'auto-
« rité administrative sur la légalité ou l'illégalité desquelles
« un tribunal de commerce n'est point compétent pour
« prononcer. Que dès lors, il existe une force majeure, et
« tant qu'elle existera, Langlois ne pouvant remplir son
« obligation ne peut être tenu de dommages-intérêts. »

Il ne faut pas voir un abandon des principes dans l'arrêt qu'a rendu la 1^{re} Chambre de la Cour de Paris, le 24 août 1850 (*Gazette des Tribunaux et Droit*, 25 août) par confirmation d'un jugement du Tribunal de Commerce du 27 juin 1850 (*Gazette des Tribunaux et Droit*, 28 juin). Il s'agissait d'une pièce intitulée : *l'Ours des Pyrénées*. Le directeur avait fait venir un ours du fonds de la province, pour la représentation de cette pièce. Mais elle fut interdite par la Préfecture de police par suite des appréhensions que donnait la conduite du nouvel artiste.

Le Tribunal et la Cour, en prononçant la résiliation du traité, allouèrent avec justice 1000 francs au propriétaire de l'ours et 500 francs aux auteurs de la pièce.

La solution du point de droit a été dominée dans ces jugements et arrêts par les particularités de la cause, les circonstances de fait, qui provenaient de la faute du directeur et devaient être mises à ses risques.

Qu'arrive-t-il, quand la censure, après avoir refusé l'autorisation de jouer une œuvre, revient sur sa décision et consent à la représentation ?

Le contrat primitivement intervenu entre l'auteur et le directeur de spectacles va-t-il subsister ?

Tout cela dépend des circonstances.

Le contrat est résolu quand, après le refus de la censure, l'auteur a repris son manuscrit pour en disposer à son gré.

Si l'auteur, au contraire, a laissé son manuscrit entre les mains du directeur et si celui-ci ne lui en a pas fait la remise, s'ils font, d'accord ensemble, subir à l'œuvre les remaniements nécessaires ; si, grâce au concours et à l'activité de leurs efforts, l'interdiction est levée, ces faits prouvent que les parties n'ont considéré le refus de la censure, que comme un obstacle temporaire, une suspension d'exécution, qu'elles n'ont pas, en un mot, entendu résilier le contrat.

Si le refus par la censure d'autoriser la représentation ou l'exécution d'une œuvre dramatique amène la résiliation du contrat intervenu entre l'auteur et l'entrepreneur de spectacles, il en est de même de l'acceptation de la pièce par la censure à charge de changements ou de suppressions.

Dans cette hypothèse le texte nouveau doit être accepté par les deux parties. En effet, l'objet du contrat n'est plus le même. Le directeur peut soutenir que le manuscrit qu'on lui représente n'est pas celui qu'il a accepté.

Le directeur, qui ferait représenter une pièce sans avertir l'auteur des suppressions ou des modifications qui y ont été faites par la censure s'exposerait à une demande en dommages-intérêts. En agissant ainsi, il méconnaîtrait en effet le droit, que possède l'auteur de retirer son œuvre plutôt que de la voir représenter sans les passages modifiés ou supprimés.

Le pouvoir n'intervient pas seulement en empêchant la représentation de l'œuvre, il arrive que, après l'avoir autorisée, il en ordonne la suspension.

La représentation d'un ouvrage peut amener des désordres, qu'il n'aurait pas été donné de prévoir tout d'abord. Cette suspension de la représentation ou de l'exécution est ordonnée par l'article 22 de la loi du 9 septembre 1835, l'article 5 de la loi du 10 juillet 1850, l'article 3 du décret du 6 janvier 1864.

C'est dans ces conditions, que les représentations du *Thermidor* de M. Sardou, bien qu'officiellement autorisées par le Ministre des Beaux-Arts, furent ensuite suspendues par un arrêt du Ministre de l'Intérieur, du 27 janvier 1891.

Quels doivent être, dans ce cas, les effets du traité conclu entre le directeur et l'auteur ?

L'empêchement apporté par l'autorité à l'exécution du contrat constitue un cas de force majeure indépendant de la volonté du directeur et le plaçant sous la protection des

articles 1147 et 1148. Il y a donc lieu à la résiliation du contrat, mais sans dommages-intérêts.

En 1832, le *Roi s'amuse*, joué aux *Français* avec autorisation de la censure, fut interdit, après la deuxième représentation, par le Ministre de l'Intérieur. Victor Hugo assigna le directeur du théâtre devant le Tribunal de Commerce, pour le faire condamner à reprendre sa pièce sous peine de dommages-intérêts.

Le Tribunal de Commerce se déclara incompétent. Le veto opposé par l'autorité à la continuation de représenter une pièce constitue en effet un acte administratif dont la juridiction civile ne peut pas connaître.

Le Tribunal de Commerce, dans le procès d'Alexandre Dumas contre le directeur du *Théâtre Français* et le Ministre de l'Intérieur, à l'occasion du drame d'*Antony*, a pris une décision contraire, par un jugement du 14 juillet 1843. (*Gazette des Tribunaux*, 2, 3, 30 juin — 1, 14, 15, 18 juillet.) Mais ce jugement du Tribunal de Commerce a été infirmé par un arrêt de la 1^{re} Chambre de la Cour de Paris du 29 décembre 1835 (1).

Nous nous étions proposé d'examiner les deux principaux cas de force majeure susceptibles d'amener la résiliation du contrat.

Nous avons étudié le premier, nous arrivons au second : l'insuccès de la pièce.

Il est impossible de prévoir le sort d'une pièce, l'accueil qui lui sera fait par le public. Si la pièce est mal accueillie du public, le directeur et l'auteur peuvent faire baisser le

(1) Sirey. 1836, 2, 83.

rideau. Comme ils ne peuvent pas cependant se priver l'un et l'autre des chances, que la suite de la représentation est susceptible de leur offrir, ils doivent se mettre d'accord sur la décision à prendre. Le parterre est en effet capricieux : un mot, une situation changent parfois ses dispositions, apaisent ses rumeurs et le ramènent à la bienveillance.

Mais si l'irritation du public est telle, que la représentation ne pourrait pas continuer sans dangers pour l'ordre et pour les acteurs, si le directeur est forcé de baisser le rideau, la nécessité met sa responsabilité à couvert. Malgré cet insuccès, l'auteur et le directeur conservent le droit d'adresser un nouvel appel au public : le premier pour ne pas rester sous l'impression de sa défaite, le second pour s'indemniser des sommes, qu'il a dépensées à monter la pièce. Mais le directeur ne peut pas être tenu de jouer indéfiniment une pièce accueillie chaque soir par l'opposition de la salle. L'auteur ne saurait non plus être contraint de subir les affronts répétés, qu'il plairait à un entrepreneur de spectacles de lui faire supporter en continuant la représentation, contre le gré du public. M. Constant (1) déclare que la chute d'une pièce n'a lieu qu'après la troisième représentation. C'est alors que le contrat se trouve rompu entre le directeur et l'auteur. Nous pensons avec M. Pouillet (2) qu'il n'est pas toujours besoin de cette triple épreuve. Pour nous, la chute d'une pièce est avant tout une question de fait. Il s'agit d'apprécier, si les manifestations auxquelles le public s'est

(1) Constant. *Code du Théâtre*, p. 164.

(2) Pouillet. *Propriété litt.*, n° 774.

livré, sont bien l'expression de son opinion, ou si plutôt elles ne sont pas le résultat d'un complot monté contre le directeur, contre l'auteur ou même contre les acteurs.

Il est évident que, si la chute de la pièce est causée par la faute du directeur, l'insuffisance des répétitions ou de la mise en scène, il pourrait être déclaré responsable et condamné à payer à l'auteur des dommages-intérêts.

CHAPITRE IV

REPRÉSENTATION ET EXÉCUTION ILLICITES

Nous avons vu que la propriété des œuvres dramatiques et musicales ayant une durée limitée, ces œuvres tombaient dans le domaine public, cinquante ans après la mort de leur auteur. Elles appartiennent alors à tout le monde. Chacun est libre de les représenter ou de les exécuter à sa guise, de les imiter et de les transformer, comme il l'entend, et n'est justiciable pour ses emprunts que de la morale et de l'opinion publique. La loi reconnaît même un droit de propriété, sur le fruit de leur travail, à ceux qui transforment ces œuvres du domaine public, les rajouissent, en font, en quelque sorte, des compositions nouvelles, dénotant un certain effort. Mais quoique l'œuvre soit tombée dans le domaine public, il ne s'ensuit pas qu'il ne soit pas permis d'empêcher sa publication, sous le nom de l'auteur, avec les altérations et les modifications apportées par une main étrangère. Les héritiers de l'auteur peuvent obliger ceux qui publient l'œuvre ainsi transformée à prévenir le public. C'est pour la famille un droit moral qui ne périt jamais ; elle a, suivant l'expression de

M. Morillot, une *actio injuriarum*, qui survit à la perte du droit d'auteur.

Quand l'œuvre, au contraire, fait encore partie du domaine privé, c'est-à-dire pendant la vie de l'auteur et les cinquante années, qui s'écoulent, à partir du jour de sa mort, l'auteur ou ses ayants-cause ont sur elle un droit d'exploitation exclusif. Il en résulte, qu'ils peuvent s'opposer à la violation de ce droit, poursuivre le délit de représentation et d'exécution illicites.

Lorsque la question se pose de savoir, si ce droit a été violé, il faut d'abord se demander s'il existe encore et, dans ce cas, examiner les atteintes qu'il a subies. Qu'entend-on par représentation ou exécution illicites? Il résulte des termes mêmes de l'article 428 du Code Pénal et de la loi du 19 janvier 1791 qu'il y a délit de représentation illicite, prévu et puni par la loi pénale, dans le fait de représenter en public au mépris des lois et règlements relatifs à la propriété des auteurs, c'est-à-dire sans leur consentement formel, non seulement l'œuvre elle-même, mais une imitation de cette œuvre. La représentation et l'exécution peuvent donc être illicites soit par suite de la nature de l'œuvre jouée, soit par suite de l'endroit où elles sont données. Nous étudierons successivement ces deux points et ensuite les éléments constitutifs du délit.

Voyons d'abord dans quelle forme l'auteur doit donner son consentement. L'article 3 de la loi du 19 janvier 1791 parle du consentement formel et par écrit de l'auteur. En résulte-t-il que, à défaut d'écrit, l'auteur puisse revenir sur son consentement et considérer comme illicite la représentation, qu'il aurait valablement autorisée? Non, il

suffit pour nous que le consentement de l'auteur soit certain, sans qu'il soit nécessairement exprimé par écrit. Comme le remarque M. Gastambide (1) : la loi n'a pas attaché la peine de la nullité à l'absence d'un écrit et c'est surtout lorsqu'il s'agit de contrats, pouvant suivant le droit commun se former par le seul consentement des parties qu'il est vrai et moral de dire que les nullités ne se présument pas (Cour de Nîmes, Ch. correct., 5 août 1881. — Pataille 1883, p. 174). Ce que veut la loi c'est le consentement « préalable » de l'auteur, qui n'a pas seulement le droit de percevoir une redevance, mais aussi le droit d'interdire la représentation de son œuvre ou de l'autoriser, sous les conditions qu'il veut fixer (Crim. Cass. 11 mai 1860, aff. Fleury. D. P. 60-1-293. — 9 août 1872, aff. Linoff, D. P. 72-1-332). Il y a là pour l'artiste quelque chose de supérieur à l'exploitation matérielle de son talent, la préoccupation tout artistique, tout idéaliste de voir son œuvre exécutée dignement.

Il s'ensuit que lorsqu'une pièce de théâtre a été représentée à Paris et qu'elle y a réussi, les théâtres de province ne peuvent pas s'en emparer et la jouer sans le consentement préalable de l'auteur. Quoiqu'ils aient l'intention d'acquitter la redevance, quoiqu'ils aient cru agir dans l'intérêt de l'auteur aussi bien que dans le leur, ils seraient coupables du délit de représentation illicite (En ce sens, jugement 18 décembre 1841. — *Gazette des Tribunaux et le Droit* 20, 21 et 29 décembre.)

Il résulte encore de la nécessité de l'autorisation préa-

(1) Gastambide cité par Pouillet, *op. cit.*, n° 820.

lable que le directeur d'un théâtre de Paris ne peut pas faire représenter sur son théâtre une pièce appartenant au répertoire d'un autre directeur, alors même qu'il aurait l'assentiment de ce dernier, qu'il la ferait jouer avec les artistes que l'auteur avait chargés des rôles et qu'il s'agirait d'une représentation à bénéfices. Le consentement de l'auteur ne peut pas être étendu au delà des limites qu'il y a mises, ni remplacé par celui du directeur. (T. Seine, 28 mai 1842. — *Gazette des Tribunaux* et *Le Droit*, 29 mai.)

Celui qui se fait céder le droit de représenter ou d'exécuter une œuvre dramatique ou musicale fera bien de se réserver la preuve par écrit du contrat intervenu à ce sujet. Indépendamment de la cession, cet acte écrit prouvera, en cas de conflit entre plusieurs cessionnaires, la priorité de son titre, s'il a pris soin de le faire enregistrer.

§ 1^{er}. — *Représentations et exécutions illicites par suite de la nature de la pièce jouée.*

La violation des droits d'auteur ne fait de doute pour personne quand l'ouvrage représenté ou exécuté est une reproduction servile, une copie hautement avouée de l'œuvre dramatique ou musicale. Mais il arrive que la contrefaçon, — c'est le nom légal de toute violation des droits d'auteur — se dissimule sous des changements de nature diverse et se combine avec un travail nouveau. C'est ici que se présente l'appréciation délicate et la distinction, si difficile à faire, des emprunts et des imitations que la loi ne défend pas et de la contrefaçon. On ne peut pas ren-

fermer les œuvres dramatiques et musicales dans des limites aussi étroites que celles de la propriété ordinaire. L'idée que l'auteur a développée, nous l'avons dit, appartient à tous. Il ne peut être interdit à tout autre que celui qui prétend l'avoir trouvée le premier, de l'exploiter à sa façon et d'une manière différente, en la prenant dans un drame pour en faire un autre, dans une nouvelle ou dans un roman pour en faire une comédie. Bien plus, l'œuvre de l'auteur s'adresse à tout le monde. Or chacun subit l'influence des lectures où il s'est complu, des impressions qu'elles ont produites. Les pensées de l'auteur prennent place au milieu des nôtres et s'assimilent à elles, sans qu'il soit possible d'en reconnaître l'origine. Et l'écrivain est heureux, qui peut leur donner une couleur nouvelle, les marquer du sceau de son génie alors que les mots et les airs, qui servaient à les rendre, chantent encore à son oreille.

Prohiber toute imitation, serait méconnaître la nature même de la pensée humaine (1).

Si nous prenons les œuvres dramatiques et lyriques dans l'ancien répertoire et dans le répertoire moderne,

(1) Voltaire disait : « Nous ressemblons à ces voleurs qui changent les habits, qu'ils ont dérobés, de peur qu'on ne les reconnaisse. »

Goethe déclare que : « le plus grand génie ne fait rien de bon s'il ne vit que sur son propre fond. »

Pascal écrit :

« Certains auteurs parlant de leurs ouvrages disent : mon livre, mon commentaire, mon histoire, etc. Ils sentent leurs bourgeois qui ont pignon sur rue et toujours un chez moi dans la bouche. Ils feraient mieux de dire : notre livre, notre commentaire, notre histoire, etc... vu que d'ordinaire il y a plus du bien d'autrui que du leur. » (Pascal, Édit. Hav. et art. xxiv, 68, p. 343).

nous voyons qu'elles ne sont pas des créations absolues de l'intelligence. Les tragédies de Corneille se ressentent de son goût pour les auteurs espagnols, auxquels il a fait quelques emprunts. Racine s'est nourri de *Sophocle* et d'*Euripide* et il leur doit la plupart de ses chefs-d'œuvre. Boileau s'est assimilé *Horace*. Molière a pris son bien, suivant ses propres expressions, partout où il le trouvait.

Il a reproduit dans *l'Etourdi*, *l'Inavertito* de Nicolas Barbieri. On sait sa réponse à Boisgobert, quand ce dernier vint lui reprocher de lui avoir volé quelques scènes de son *Avare* : « C'est une fille, que je tire d'une mauvaise maison pour la conduire dans la Société (1). On se rappelle encore aujourd'hui les détails bruyants qui eurent lieu entre Aurélien Scholl et Raymond Deslandes. Scholl reprochait à ce dernier de s'être inspiré d'une de ses nouvelles, pour écrire sa pièce de *Belle-Maman*. M. Emile Bergerat consacra à ce différend une de ses plus brillantes chroniques (2). « Pour concevoir, dit-il en terminant des idées seulement personnelles, il ne faudrait pas lire et ne pas avoir lu. Le livre les a tuées toutes, même celle de la *belle-mère*. »

(1) Molière avait lu Calderon, Lope de Vega, Moreto et d'autres poètes dramatiques espagnols. Il voyait jouer, depuis 1660, la troupe de Joseph de Pardo, entretenue par la reine Marie-Thérèse et qui alternait avec les comédiens de l'*Hôtel de Bourgogne* comme la troupe italienne alternait avec la sienne, au *Palais-Royal*. Les quatre troupes figurèrent même ensemble en 1666 dans le *Ballet des Muses*.

Il développa les sujets de pièce qu'il emprunta à l'Espagne, tout en gardant son originalité. *Bulletin de l'Associat. litt. et artistiq. intern.* An. 1880. n° 9, sept. Aperçu histor. de M. Pagès, page 48.

(2) Voir la reproduction de cette chronique dans les *Annales politiques et littéraires* du 17 nov. 1895.

Les compositeurs lyriques ont eux-mêmes puisé beaucoup de leurs inspirations dans les chansons des champs, et des ateliers. Les maîtres italiens, tels que Rossini, Bellini, Donizetti, ne s'en sont pas fait faute. Les chroniqueurs nous apprennent, que plusieurs mélodies de Schubert ne sont que des reproductions d'airs nationaux hongrois et slaves, qu'il entendait chanter par des vagabonds et des bohémiens. On dit même qu'il avait entendu le motif saillant du divertissement à la hongroise dans les cuisines du château d'Esterhazy.

Ces emprunts, ces imitations ne sont répréhensibles aux yeux de la morale et du goût que lorsqu'ils prennent le caractère d'usurpation et de mensonge. Dans ce cas on les flétrit du nom de plagiat. Qu'ils méritent ou non cette qualification de plagiat, ils ne tombent dans tous les cas sous le coup de la loi, que quand ils deviennent assez importants pour constituer la contrefaçon. La loi n'a pas fixé d'une manière invariable les caractères auxquels on reconnaît la contrefaçon. C'est une appréciation de fait pour les magistrats, qui dans cette matière n'ont d'autre guide que leur conscience. M. Renouard (1), mettant de côté tout ce qui peut intéresser l'amour-propre de l'auteur, n'envisage, pour savoir s'il y a oui ou non contrefaçon, que le côté commercial et matériel de l'œuvre. Il faut pour lui que les emprunts soient dommageables, tels en un mot, qu'ils permettent au public de se dispenser d'aller entendre l'œuvre mise à contribution.

Nous verrons plus loin que le préjudice matériel ou

(1) Renouard, *op. cit.* t. II, p. 22.

moral n'est pas un élément constitutif de la contrefaçon. La contrefaçon est un délit qui, comme les délits de droit commun, ne se mesure pas au résultat mais à l'intention de celui qui l'a commis. Sans doute la réalité du préjudice sera décisive pour le juge, mais son absence reconnue n'est pas une excuse légale pour le contrefacteur.

Ce n'est pas sur le dommage causé par les emprunts faits à un ouvrage, qu'il faut se baser pour reconnaître la contrefaçon, mais sur l'importance de ces emprunts alors même qu'ils ne porteraient aucun préjudice à l'auteur. Il est permis, nous l'avons dit, de puiser dans un ouvrage l'idée d'une scène, un des ressorts de l'intrigue, quelques traits de dialogues ; mais on serait un contrefacteur, si l'on prenait le plan, une partie notable d'une pièce, si l'on se bornait à dramatiser un roman pour la scène, à faire une comédie avec un proverbe, en gardant les mêmes personnages et la même action (1). L'appréciation des emprunts défendus sera plus ou moins difficile pour les Tribunaux, suivant qu'il s'agira d'œuvres dont les sujets sont de pure imagination ou sont dus à des faits matériels ou historiques.

Il est des cas où la contrefaçon apparaît nettement. Elle existe dans les adaptations littéraires ou musicales qui ne

(1) Le Trib. correct. Seine a considéré comme une contrefaçon et déclaré par suite, que sa représentation était illicite, une pièce qui, sous un titre nouveau, avec de simples changements de noms des personnages et de légères modifications de textes, n'était que la reproduction d'une œuvre plus ancienne sans le consentement de l'auteur. (Trib. correct. Seine 9 février 1893, Hérit. de Lérès et Société des auteurs et comp. dram. contre M. et Mme Simon Désiré. Maurice Paille. Ann. 93, p. 98.

sont que des reproductions d'ouvrages précédents. Elle existe encore dans le fait de traduire une œuvre littéraire en une langue étrangère ; ce travail ne suppose en effet aucune invention, il consiste à prendre dans un ouvrage les idées et leurs développements, tout, en un mot, excepté la langue. Pour les parodies il faut établir quelques distinctions.

Il est assez aisé de savoir quand une œuvre est la reproduction d'une autre, en matière d'œuvres d'imagination où les personnages sont créés de toutes pièces.

Les emprunts seront facilement aperçus par les juges, qui apprécieront si ces emprunts rentrent dans les imitations permises, ou s'ils sont justiciables seulement du bon goût et de la morale, ou s'ils sont assez importants pour constituer la contrefaçon.

Il arrive cependant, que même en cette matière, il y ait des questions délicates. Parfois les ressemblances entre les deux œuvres n'excluent pas l'originalité, la nouveauté, le travail ; elles sont dues à ce que toutes les deux sortent du fonds commun des sentiments et des passions, qui agitent le cœur humain.

C'est ainsi que l'a décidé le Tribunal de la Seine, le 11 août 1883, en rejetant les prétentions de M. Uchard, qui déclarait que l'*Odette* de M. Sardou constituait un plagiat du drame intitulé *Fiammina*, dont il était l'auteur. Il se produisit du reste ce fait curieux, qu'un journal intitulé le *Capitan Fracassa* démontra que l'une et l'autre pièce avaient le même sujet et comportaient les mêmes situations, qu'un drame de Giacometti : « *La colpa vindica la colpa* », la faute venge la faute, représenté en 1854, soit trois ans avant la publication de *Fiammina*.

Le tribunal avait déjà fait l'application de cette idée en repoussant la plainte en contrefaçon, que M. Castelli auteur d'un roman intitulé : les *Oiseaux de proie*, avait déposée contre M. Dennery, auteur d'un drame portant le même titre. « Attendu, dit le tribunal, que s'il existe des ressemblances entre le roman de Castille et le drame de Dennery, les dissemblances sont nombreuses et tranchées notamment dans le cadre et le but, dans la position et les caractères des divers personnages, dans le développement de l'action et dans le dénouement. »

Si dans ces cas, l'appréciation des tribunaux recherchant les emprunts est délicate, elle l'est encore davantage quand il s'agit d'ouvrages, qui ne sont que la reproduction soit d'une œuvre tombée dans le domaine public à laquelle on fait subir des transformations, soit d'une légende, soit d'événements accomplis, lesquels sont évidemment les mêmes pour tous et ne sont pas susceptibles de modifications. Dans les deux ouvrages, la légende, le fait historique, l'aventure sont les mêmes. Le plan tient à la nature du sujet ainsi que le fonds de l'action et les principaux personnages; les idées générales, l'enchaînement des événements sont liés à un ordre inévitable. Le travail personnel, l'invention ne portent guère que sur la partie morale de l'œuvre, sur l'étude et le développement des caractères, les conflits des passions et les quelques combinaisons dramatiques, que ces conflits peuvent amener. Il en est ainsi dans la fable d'*Hamlet*, où Shakespeare copia le contenu d'une légende, dans le *Cid* où Corneille développa les mêmes épisodes que Guillaume de Castro.

Quand un même fait matériel, une même aventure véri-

table, ayant acquis assez de notoriété pour être considérés comme tombés dans le domaine public, sont exploités par plusieurs auteurs, le travail personnel est de même plus difficile à reconnaître, que s'il s'agit d'un ouvrage, qui est le produit spontané de l'intelligence et de l'imagination. Il appartient aux tribunaux d'apprécier, si les ressemblances entre les différentes œuvres proviennent du fonds même du sujet (1).

La lettre, écrite au Bon Dieu par une jeune fille, qui lui demandait de soulager sa mère dans la misère, séduisit bien des imaginations. Ce sujet fut traité par beaucoup d'auteurs. Ils s'accusèrent de plagiat. Les tribunaux intervinrent et repoussèrent leurs plaintes. (Voir le jugement du Tribunal Civil de la Seine du 26 juillet 1857. Escudier-Pataille, 1857 p. 344 — *le Droit*, 14 août 1857). Voir aussi *le Droit* des 6 et 13 février, 24 mai 1863 et du 22 décembre 1864, qui rend compte des nombreux procès soulevés à l'occasion de la fameuse romance du « *Pied qui r'mue* ».

Nous avons dit que la contrefaçon apparaissait nettement dans les cas d'adaptation littéraire ou musicale et qu'elle existait également dans le fait de traduire une œuvre en langue étrangère.

L'adaptation consiste à emprunter à un ouvrage tous les éléments essentiels d'une pièce de théâtre. Ce sera, si

(1) Voir jugement de la première Chambre du Tribunal Civil de la Seine, rendu le 9 janvier 1896, au sujet d'une petite pièce intitulée : *Monsieur et Madame Sans-Gêne*, à laquelle les auteurs de *Madame la Maréchale* reprochaient de n'être qu'une contrefaçon de leur pièce. *Le Droit*, 10 janvier.

l'on veut, un roman dont l'action aura été mise en dialogue, ou un drame dont on aura pris les scènes principales pour en composer un livret d'opéra.

Si cette adaptation s'exerce sur une œuvre tombée dans le domaine public, son auteur jouira d'un droit privatif, sous réserve de la faculté que la loi laisse à tous, de faire du même ouvrage de nouvelles adaptations. Si le roman, dont les pages ont été découpées et transcrites d'une façon plus ou moins mécanique, si le drame arrangé, appartient au contraire au domaine privé, l'auteur ou ses ayants-cause peuvent exercer des poursuites en contrefaçon contre ceux, qui ont opéré ces transformations sans leur consentement. Il est certain, que l'adaptation les frustrer du droit qu'ils auraient eux-mêmes, d'user de l'œuvre de la même façon ou du moins, comme cela se passe journellement entre hommes de lettres, de traiter avec un écrivain qui, moyennant l'abandon d'une part dans les bénéfices consentira à faire cette adaptation. De nombreuses décisions judiciaires ont déclaré, que l'adaptation était une contrefaçon.

La question s'est présentée devant la Cour de Paris sur la plainte de Paul de Musset, au sujet de la nouvelle intitulée : *L'homme le plus poli de France*. Il prétendait que le vaudeville : *M. de Coylin* n'en était que la reproduction et constituait une contrefaçon. Bien que Paul de Musset eût tiré lui-même sa nouvelle, mais avec plus de réserves des *Mémoires du duc de Saint-Simon*, la Cour fit droit à ses prétentions dans un arrêt du 27 janvier 1840. (Voir Dalloz, *Prop. litt.*, n° 187.)

Le Tribunal de la Seine fut saisi le 4 août 1841 (affaire

Hugo contre Monnier et Bernard Latte, *Gazette des Tribunaux* et *Le Droit*, 5 août), d'une plainte en contrefaçon déposée par Victor Hugo. La *Lucrèce Borgia* avait été représentée en 1833, au théâtre de la *Porte Saint-Martin*. Un auteur italien en fit un libretto d'opéra, dont Donizetti fit la musique, en 1834. Elle fut ainsi représentée sur le *théâtre italien*, à Paris. Plus tard, M. Monnier traduisit ce libretto en français, pour l'approprier à la musique de Donizetti, et M. Baptiste, directeur du théâtre de Metz, le fit représenter sur son théâtre. Le Tribunal déclara qu'il y avait contrefaçon. La Cour confirma ce jugement par arrêt du 6 novembre 1841 (*Gazette des Tribunaux* et *Le Droit*, 6 novembre. — Blanc, *De la contref.*, p. 163). Il ne suffit pas en effet, de changer la forme d'un ouvrage pour avoir le droit d'usurper la composition qui comme la forme est aussi l'objet du droit d'auteur. Comme le déclarait du reste la Cour entre autres motifs, le style qui rehausse si puissamment le mérite de toute œuvre littéraire n'est en quelque sorte, que secondaire dans les compositions dramatiques, sous le point de vue de la représentation. Il en est de même de la forme du langage, prose ou poésie. Quant au genre de l'ouvrage, opéra ou drame ordinaire, les différences ne sont pas telles, que la destinée de l'un n'influe gravement sur celle de l'autre. Le poète peut effacer par le charme de la versification, le mérite et la gloire de l'auteur du drame. Il est possible aussi, qu'il compromette son succès par de mauvais vers et lui enlève la faveur du public. Il suit de tout cela, qu'une pièce de théâtre écrite en vers et qui n'est que l'adaptation à la scène lyrique d'un drame écrit en prose, est une contrefaçon.

Un auteur italien, M. Rosmini (1), se fondant sur ce que des travaux artistiques et célèbres ne sont précisément que des dramatisations de nouvelles connues, comme *Roméo et Juliette* et *Othello* de Shakespeare, souhaiterait que de telles productions fussent souvent renouvelées, même sans l'agrément des auteurs mis à contribution. Tout en partageant l'admiration de M. Rosmini pour ces œuvres de génie, nous n'admettons pas que le talent justifie la contrefaçon. A l'appui de son opinion, M. Rosmini cite celle de M. Blanc. Il prétend que M. Blanc ne veut pas qu'on mette un frein à la dramatisation des romans. M. Blanc déclare en effet, que la donnée générale, le sujet du roman ne constitue pas la propriété de l'auteur et que le seul moyen, qui lui reste de jouir exclusivement du bénéfice de son sujet est d'en composer lui-même une œuvre dramatique; mais il ajoute : « Cependant s'il arrivait que l'auteur
« qui arrange un roman pour la scène reproduisit littéra-
« lement des parties notables de l'ouvrage où il a puisé
« son sujet, il rentrerait dans les conditions de la contre-
« façon et de la représentation illicite ».

L'adaptation ne peut donc pas avoir lieu sans le consentement de l'auteur ou de ses ayants-droits. S'ils n'ont donné ce consentement, que sous réserve d'examiner la pièce une fois faite, ils restent libres de retirer ce consentement, de même que le directeur, qui a reçu une pièce à correction conserve la faculté de la refuser ensuite. (Trib. Marseille, 1^{er} mars 1893. — Canetto et Meffre contre Mollaret. — *Gazette du Palais*, 93-1-351 au sujet du roman de Flaubert,

(1) Journal : *Le Droit d'Auteur*. An. 95, p. 22.

Madame Bovary.) Il appartient aux tribunaux d'apprécier, si l'auteur a donné son consentement au dramaturge définitivement et sans réserve.

En matière musicale, comme en matière littéraire, l'auteur a les droits les plus absolus non seulement sur son œuvre, quelle que soit son importance, mais aussi sur les fragments de cette œuvre.

Nous en avons conclu au chapitre II, qu'il pouvait empêcher l'adaptation de ses airs aux couplets d'un vaudeville ou d'une comédie.

Quand la contrefaçon est la reproduction servile d'une œuvre musicale, elle est facile à constater, mais le plus souvent, elle est déguisée. Le contrefacteur ne copie pas, il imite, il transforme. Il utilise la mélodie, en change l'harmonie, en altère le rythme, développe ses différentes parties et les varie à l'infini à l'aide de tous les artifices de l'art musical. La contrefaçon est alors difficile à reconnaître.

Dans les deux cas, il ne faut pas oublier les principes que nous avons énoncés plus haut. D'une part, nous avons vu, qu'il était permis de développer la même idée en matière littéraire comme en matière musicale. Il y a des idées mélodiques qui ont servi de fondement à maintes créations des compositeurs les plus célèbres de tous les pays. Par exemple, l'idée mélodique « *re, la, sol, la, si* » (1) a été exploitée une bonne centaine de fois. Elle a donné naissance au duo des *Puritains* et au premier

(1) *Bulletin de l'Assoc. litt. et artistiq. internat.* Octobre 1880, p. 24, n° 10. Rapport de M. Krauss, fils.

chœur de la *Norma* de Bellini; Auber en a fait son air charmant de la *Fiancée*; Offenbach en a profité dans son *Orphée aux Enfers* et Adam dans son *Postillon de Longjumeau*; Rossini en a tiré la *Prière solennelle de Moïse* et la romance pathétique de *Desdémone*, etc.

D'autre part, l'œuvre musicale qu'on suppose faite sur le même sujet, la même idée qu'une autre, ne diffère pas beaucoup d'un ouvrage littéraire pour lequel on a puisé beaucoup de notions dans les ouvrages précédents, sans qu'on puisse accuser l'auteur de contrefaçon. En un mot certains emprunts sont forcément permis, nous l'avons dit au commencement de ce chapitre. La distinction des emprunts permis et des emprunts défendus sera parfois délicate pour les tribunaux. Les plus petits emprunts sont parfois interdits. Il a été jugé qu'il suffisait, pour porter atteinte au droit du compositeur, de faire exécuter, en public, de simples phrases musicales extraites d'un ouvrage, même lorsque ces phrases étaient arrangées de façon à composer une œuvre nouvelle, un quadrille dans l'espèce. (Paris, 12 juillet 1855. — Aff. Henrichs. D. P. 55, 2, 256.)

Si l'on prend les motifs les plus saillants dans l'air d'une chanson du domaine privé, par exemple, pour les approprier à un autre air, qui ne présente que des différences insignifiantes avec le premier et sur lesquelles le public pourra se tromper aisément, ces emprunts ne doivent pas rester impunis (1). Un jugement du tribunal de la Seine, confirmé par la Cour, a déclaré qu'une chanson intitulée « *Papa la Victoire* » était la contrefaçon d'une autre ayant

(1) Trib. corr. Seine, 24 juin 1846. Colombier-Blanc, *op. cit.* p. 160.

pour titre « *le Père la Victoire* », parce qu'elle avait la même coupe, le même procédé de versification, le même rythme (Trib. Seine, 8 février 1889. — Delorme. *Le Droit* 9 février, arrêt 31 mai) voir aussi Trib. Seine, 24 mars 1892, Héros, *La Loi*, 28 avril. Pouillet, n° 542).

L'appréciation des emprunts permis et des emprunts assez importants pour constituer la contrefaçon sera parfois difficile, nous l'avons déjà dit, les magistrats auront, au besoin, recours à des experts.

Il est des cas où la contrefaçon est apparente. Il en est ainsi, quand une œuvre musicale n'est qu'une transcription matérielle d'une autre œuvre ou n'en est qu'un arrangement, une vulgaire réduction.

Les arrangements consistent à approprier à un instrument déterminé une œuvre ou les principales parties d'une œuvre composée pour un orchestre entier, ou à utiliser une mélodie en y apportant des variations pour en faire une valse, une contredanse.

Ces arrangements rendent intelligibles et accessibles à toutes les bourses les chefs-d'œuvres de l'art musical, tout comme dans le passé la gravure et, de nos jours, la photographie ont fait connaître dans le monde entier les chefs-d'œuvre d'architecture, de sculpture et de peinture.

Ces arrangements, faits surtout pour piano, ont répandu, par tous pays et dans toutes les classes de la société, de la maison du riche à la chaumière, les ouvrages inspirés des Maîtres. Les éditeurs ont vendu un chiffre énorme des arrangements du *Barbier de Séville*, du *Trovatore*, de *Zampa*, de *Robert le Diable* et de *Don Juan*. C'est la vente de ces arrangements et variations, qui les aide à ren-

trer dans les avances considérables, qu'ils sont forcés de faire pour la gravure de la partition d'une œuvre musicale. En 1861, les frais d'édition du *Juif-Errant* ne furent couverts, que grâce à une valse composée sur quelques motifs de cette œuvre.

Ces arrangements d'une œuvre du domaine privé, qui n'en sont que la reproduction plus ou moins servile, ne peuvent avoir lieu que du consentement de l'auteur, sinon ils constituent une contrefaçon (1).

C'est l'opinion de M. Renouard (*Traité des droits d'auteur*, t. II, p. 63), c'est aussi celle de M. Blanc (*De la contrefaçon*, p. 242) et de M. Pouillet (n° 556). « L'auteur, « dit M. Pouillet, ayant un droit incontesté sur la forme « même dans laquelle il exprime son idée a, par consé- « quent le droit d'empêcher ces arrangements qui, sous « prétexte de variation, reproduisent son œuvre (2).

Si les œuvres du domaine privé ne peuvent être arrangées que du consentement de l'auteur, il n'en est pas de même de celles qui font partie du domaine public. Elles peuvent être remaniées librement par tous les compositeurs. Le fait de prendre un air dans le domaine public et de lui faire suivre, à l'aide de son talent et de son travail,

(1) Le projet de loi déposé par M. Philippon, en 1891, à la Chambre des Députés, statuait en ce sens :

Article 15. Le droit de reproduction des compositions musicales comprend le droit exclusif de transcription ou d'adaptation ainsi que celui de faire des arrangements sur les motifs de l'œuvre originale. *Journal officiel* du 28 août 1892. Annexes. Chambre. n° 763.

(2) En ce sens Dalloz, V. *Prop. litt.*, n° 377. — Trib. civ. Seine, 30 mai 1827. Dalloz, *loc. cit.* En sens contraire, Cass. 17 niv. an XIII, Pleyel, Merlin, Répert. V. *Contrefaçon*, § 8.

le rythme d'une danse quelconque : valse, quadrille, polka, ce qui constitue un arrangement, confère, même à l'auteur, un droit privatif sur son œuvre, mais tout autre compositeur a la faculté de mettre, après lui, le même air en valse, contredanse, pourvu que ce soit au moyen d'un arrangement distinct. (Paris 16 février 1836 — S. 36 — 2. 242 et 12 juillet 1855. S. 55. 2. 295. — D. P. 55. 2. 256.).

Parmi ces divers arrangements d'une même œuvre il n'est pas aisé de distinguer ceux, qui sont loyaux et ceux, qui ne sont que la contrefaçon d'un arrangement précédent.

La traduction d'une pièce de théâtre en une langue étrangère, sans le consentement de l'auteur, est une contrefaçon. En effet la contrefaçon consiste à reproduire une œuvre dans son entier ou en partie. La traduction n'est que la reproduction de l'œuvre traduite, ce n'est pas une œuvre distincte. Le traducteur ne crée pas. Il s'approprie^e non seulement les idées d'un autre, mais leur enchaînement, sans enlever à l'œuvre originale son caractère personnel. Il se contente de modifier certaines scènes suivant leur destination nouvelle. C'est ainsi que *Rigoletto*, *Hernani*, la *Traviata* par exemple, ne sont que la reproduction du *Roi s'amuse*, de *Hernani* et de la *Dame aux Camélias*.

Pour les œuvres littéraires, on a prétendu que la forme de l'œuvre, tenant la première place, le traducteur n'était pas un contrefacteur, puisqu'il n'usurpait pas cette forme, puisqu'il se servait d'un nouvel idiome. On a dit, en outre, que ces traductions étant laissées de côté par tous ceux qui pouvaient comprendre l'original, s'adressaient à des lec-

leurs différents et ne causaient par suite à l'auteur de l'œuvre traduite, aucun préjudice. Nous n'avons pas à nous occuper des œuvres littéraires. Nous ferons seulement remarquer, que ceux qui considèrent les traductions d'œuvres littéraires comme licites n'ont jamais été jusqu'à regarder, comme telles, les traductions d'œuvres dramatiques. Ils ont reconnu qu'au théâtre, la forme était reléguée au second plan, et que les situations scéniques, l'attitude des personnages avaient une importance considérable, surtout lorsque la pièce était accompagnée de musique, qui aidait à saisir la pensée de l'auteur. Ils ont admis en outre [que ces traductions étaient susceptibles de porter préjudice à l'auteur de l'œuvre originale. Nous nous bornerons à ajouter, que les droits de l'auteur n'ont pas seulement pour objet la forme, mais aussi la composition de son œuvre, comme nous l'avons dit au chapitre premier. Nous verrons plus loin que le préjudice n'est pas un élément essentiel du délit de contrefaçon.

La jurisprudence a consacré les principes, que nous avons énoncés et qui ne permettent pas de traduire une œuvre dans une langue étrangère, sans le consentement de l'auteur (1). Le Tribunal de la Seine a déclaré, que le fait de traduire une pièce dans une langue étrangère, sans le consentement de l'auteur, alors même qu'on adapterait de

(1) L'article 12 du projet de loi Philippon, dont nous avons déjà parlé, décidait en ce sens :

« La propriété littéraire comprend le droit de traduction et celui d'adaptation.

« Les traductions et les adaptations autorisées par l'auteur participent à la protection de la présente loi. »

Journal Officiel, 28 août 1892. Annexe Ch. n° 763.

la musique à cette traduction, constituait le délit de contrefaçon. (Tribunal correctionnel Seine, 22 mars 1844. Arrêt confirmé 27 juin suivant ; d'Aubigny contre Vatel, au sujet du *libretto de la Gazza ladra*. — Blanc, p. 36. *Gazette des Tribunaux*, 1844, 23 mars et 28 juin.) Peu importe en effet, qu'au théâtre italien, la musique ait plus d'importance pour le public, que le canevas ou poème. Ce dernier ouvrage a aussi sa valeur, puisque c'est d'après ses situations plus ou moins dramatiques, que le musicien donne à la forme musicale les développements dont elle est susceptible. — Bellini, Donizetti et Verdi ayant travaillé sur des livrets imités ou traduits de Scribe, nos magistrats ont reconnu à la veuve de Scribe le droit d'interdire au *théâtre italien*, la représentation de la *Sonnambula*, de l'*Elisire d'Amore* et du *Ballo in Maschera*, titres travestis de la *Somnambule*, du *Philtre* et de *Gustave III*. Cassation, 15 janvier 1867, S. 67. 1. 69. D. P. 67-1-182.) — Un jugement du Tribunal Commerce de Paris du 17 avril 1851 (*Gazette des Tribunaux* et *le Droit* 18), confirmé par arrêt de la Cour du 26 janvier 1852 (*Gazette des Tribunaux* et *le Droit* 27), a fait encore l'application de ces principes dans l'affaire de M. Bayard et des héritiers Donizetti contre M. Lumley, directeur du *théâtre italien*, au sujet de la pièce intitulée : *la Fille du Régiment*. Il résulte de ce jugement que la simple traduction des paroles françaises d'un opéra en langue étrangère ne suffit pas pour constituer une œuvre nouvelle. Le changement des paroles, du reste, ne saurait avoir une influence sur la musique qui constitue une partie importante dans une œuvre lyrique. Ajoutons, que les opéras étant le plus souvent des œuvres

indivisibles, le librettiste n'a pas seulement le droit de s'opposer à la représentation de la traduction de son poème mais aussi à l'exécution de la musique (Paris, 6 nov. 1841. — 26 janv. 1852 et Cass. 12 janv. 1853. S. 53. 1. 81. — D. P. 53. 1. 119.)

Nous n'avons parlé jusqu'ici que de la traduction des œuvres du domaine privé. La traduction des œuvres du domaine public est permise. La loi donne même des droits au traducteur sur son œuvre. Chacun ayant la faculté de traduire une œuvre du domaine public, il n'est pas aisé de constater au cas où deux traductions se produisent, si la deuxième est un ouvrage direct et personnel ou si elle n'est que la contrefaçon, la copie de la première (Voir *le Droit*, 1860 et 23 juillet 1862.) Dans les traductions d'œuvres lyriques, des livrets d'opéras, on rencontre souvent les mêmes expressions, les mêmes membres de phrases. Les exigences de la rime amènent forcément les mêmes mots : moment suprême par exemple et bonheur extrême, robe légère et chapeau de bergère.

« Tous ces points de rapprochement entre deux œuvres, entre deux traductions ne sont vraiment pas assez importants pour constituer, sous aucun rapport, soit un plagiat, soit une contrefaçon. » (Paris, 11 décembre 1857.) (1)

Mais il y aurait contrefaçon : « Si la deuxième traduction, à la seule exception de mots changés et de quelques membres de phrases omis ou transportés, était la copie littérale de la première. » (Cassation, 23 juillet 1824.) (2)

(1) Constant, *Code des Théâtres*, p. 180.

(2) *Idem*.

La parodie est un ouvrage, qui tourne en ridicule une œuvre quelconque, que ce soit une pièce de vers ou un roman ou bien une œuvre dramatique d'un genre sérieux. Son but est la satire. Il lui faut donc reproduire les passages attaqués soit en les imitant, soit en les copiant textuellement. Est-elle licite ? M. Constant le pense (1).

« Les parodies, dit-il, qui sont en apparence des imitations
« serviles d'œuvres dramatiques ne constituent pas cepen-
« dant des plagiais, ni des contrefaçons d'ouvrages litté-
« raires ; l'imitation servile est, en quelque sorte, de l'es-
« sence même de la parodie ; son but unique est, en effet,
« de rappeler toutes les situations d'une pièce, pour en
« faire la satire ; interdire aux auteurs de parodies le droit
« d'agir ainsi, ce serait prohiber les parodies elles-mêmes.
« Cette sorte de privilège dont jouissent les auteurs de
« parodie est d'ailleurs bien inoffensif et se trouve être
« même, la plupart du temps, utile aux auteurs de la
« pièce parodiée, car on ne parodie guère que les pièces à
« succès et pour comprendre la parodie, il faut nécessai-
« rement connaître la pièce parodiée, en sorte que le
« succès de la copie prolonge celui de l'original, et qu'en
« fait, il n'y a de préjudice pour personne. »

Avec ce système, l'auteur parodié n'aurait à exercer qu'une action en dommages-intérêts, au cas où il établirait que la parodie a pour effet de lui porter préjudice. Cette opinion est trop absolue. Sans doute, la parodie est permise, si, puisée dans une pièce, elle en diffère essentiellement et se renferme dans certaines limites. L'auteur de

(1) Constant, *Op. cit.*, p. 182.

l'œuvre parodiée ne sera pas plus fondé à se plaindre, qu'au cas où un journaliste analyserait son ouvrage. Proscrire la parodie, serait porter atteinte à la liberté de la pensée, de la critique. Mais ce n'est pas une raison pour la soustraire à l'application des principes généraux, et empêcher ses écarts d'être réprimés. Si quelquefois elle n'est que le résultat de l'exercice légitime du droit de critique, il arrive aussi que son auteur ne la compose en réalité que pour rééditer une œuvre à succès et en tirer bénéfice. Sera-t-elle utile dans ce cas à l'auteur de l'œuvre originale? Elle lui nuira, le plus souvent, en donnant de son œuvre une idée fausse et ridicule. Du reste, il n'est permis à personne de faire de la réclame à quelqu'un, sans son assentiment. Il appartiendra donc aux tribunaux d'apprécier si, sous prétexte de parodie, il n'y a pas une véritable reproduction de l'œuvre originale (1). La jurisprudence s'est prononcée en ce sens. — Paris, 6 février 1834 (*Gazette des Tribunaux*, 8 février), au sujet de la chanson *Bibi ou le petit Chien perdu*, contre la prétendue parodie *Mimi ou la mort du petit Chat*. — Trib. Seine, 8 avril 1842 (*Gazette des Tribunaux*, 9 avril.) — Trib. Seine, 14 février, 1873 (Pand. franç. Ann. 73, p. 168.) — Trib. correct. Seine, 20 mars 1877 (Pand. franç. Ann. 1877, p. 212.) — Trib. comm. Seine, 26 août 1886. Gabillaud. (Pataille, *op. citat.*, 1889, p. 352.)

(1) C. f. Le Senne, *Code du Théâtre*, p. 235. — Rendu et Delorme, *Trait. pratiq. du Dr. indust.*, n° 811. — Pouillet, *Op. citat.*, n° 545. — Ruben de Couder Vol², *Prop. litt.*, n° 371.

§ II. — *Représentation illicite par suite de l'endroit où elle est donnée.*

Aux termes de l'article 3 de la loi du 19 janvier 1791 et de l'article 428 du Code Pénal, le fait de représenter un ouvrage sans le consentement de l'auteur sur un théâtre public, constitue le délit de représentation illicite. Faut-il s'attacher au sens rigoureux des mots : « représentation sur un théâtre », comme le fait M. Renouard, ou bien au contraire entendre par là, suivant l'opinion de M. Calmels, toute exécution publique d'une œuvre littéraire ou musicale ? (1) Nous acceptons cette dernière solution. Nous l'avons fait pressentir plus haut, en parlant de l'objet sur lequel portent les droits de représentation et d'exécution. Nous y avons compris, en effet, toute création de l'esprit destinée ou non au théâtre, dans la pensée de son auteur. Nous y avons fait rentrer également la musique extraite ou non d'une œuvre dramatique, celle même dont l'exécution devait avoir lieu sans accompagnement de paroles et de jeu scénique. Et nous avons justifié cette interprétation des textes, par la volonté du législateur de protéger indistinctement toutes les œuvres et de donner à leurs auteurs le droit exclusif d'exploitation.

Nous avons dit qu'en déclarant illicite « toute représen-

(1) Calmels. *De la prop. et de la contref. des œuvres de l'intellig.* p. 225. La Cour d'appel de Paris a déclaré en ce sens le 24 nov. 1875 : « Qu'un concert donné dans un jardin public et d'une façon générale dans un endroit public, tel que place, marché, etc. constituait « une représentation dans le sens de la loi de 1791. »

tation donnée sur un théâtre » sans le consentement de l'auteur, le législateur n'avait fait que viser l'atteinte la plus ordinaire aux droits de représentation et d'exécution des auteurs. Il en résulte, que le consentement de l'auteur est nécessaire pour toute reproduction de l'œuvre en public, même par des procédés auxquels l'Assemblée nationale était loin de penser, tels que les auditions téléphoniques et phonographiques.

C'est ce qu'a déclaré le Tribunal de la Seine dans un jugement du 15 février 1822. (Renouard, t. II, p. 94) : « Attendu qu'on doit entendre par représentation tout « moyen, par lequel on reproduit un ouvrage devant le « public et que cette expression de la loi s'étend aussi bien « aux compositions musicales, qu'on fait entendre qu'à des « ouvrages dramatiques, qu'on reproduit soit en les réci- « tant, soit à l'aide du spectacle. » Et la jurisprudence est fixée définitivement en ce sens (1).

De ce que la loi ne défend que la reproduction de l'œuvre en public, il s'ensuit qu'elle ne considère pas comme illicites toutes celles qui conservent un caractère privé. Ces dernières sont légitimes. On s'étonnera peut-être de cette solution, on dira que la représentation parfois ridicule d'une œuvre est susceptible de causer un dommage à l'auteur. On peut répondre que le préjudice ne sera pas sérieux. Ces représentations sont même susceptibles de faire aimer l'auteur. Elles sont du reste une con-

(1) Arrêt 24 juin 1852. — *Gaz. Trib.* 11 juillet. — Arrêt Cour de Paris, 6 janvier 1853. *Gaz. Trib.* 7 janv. — Arrêt Cour de Lyon, 12 janv. 1855. — *Gaz. Trib.* 19 janv. — Arrêt Cour de Lyon, 16 déc. 1854. — *Gaz. Trib.* 30 déc. — Cassat. 1^{er} avril 1882. — Pataille 1883, p. 172. — Lyon, 4 janv. 1884. — Dalloz, 1884-2-159.

séquence forcée de la publicité qu'il a donnée à son œuvre. Le légistateur les a permises parce qu'il ne pouvait pas les défendre : La vie domestique, l'intérieur des familles doivent être et sont inviolables. Mais où finit le caractère privé, où commence le caractère public de la représentation et de l'exécution ? C'est une question de fait, qu'il appartient aux tribunaux de résoudre, selon les circonstances. Suivant la jurisprudence la plus constante, un endroit est public, toutes les fois que chacun a le droit d'y entrer, soit pour son argent, soit gratuitement. Mais il faut, qu'il y ait un droit acquis et non pas seulement possibilité, telle serait la possibilité de se faire inviter à la représentation ou à l'exécution d'une œuvre dramatique ou musicale données dans un salon. La publicité du reste ne tient, ni au nombre des représentations ou des exécutions, ni à celui des spectateurs, ni à la disposition du local où se donnent les représentations et les exécutions. Ces circonstances ne suffisent pas pour constituer la publicité, mais elles peuvent aider à l'établir. Une seule représentation dans le cours d'une année et devant quelques personnes seulement est publique et constitue par suite une représentation illicite, si chacun a le droit d'y assister. Au contraire il n'y a pas publicité, si l'on n'est admis que sur invitation personnelle à une représentation, cette représentation eût-elle lieu devant des centaines de personnes et fût-elle renouvelée périodiquement et même tous les jours. Peu importe la disposition de l'endroit, où elle est donnée. Il serait permis de donner des représentations dans une salle disposée en forme de théâtre, avec des loges et des bureaux, pour recevoir les billets d'invitation et même dans un

théâtre, qu'on louerait à cet effet, si d'ailleurs il n'y avait dans les faits aucun caractère de la publicité légale.

La question de savoir si l'admission à la représentation n'a lieu que sur invitation personnelle ou si sous cette forme ne se cache pas un véritable droit d'entrée pour le public, est parfois délicate. Sa solution dépend des faits et des circonstances, qu'il appartient aux magistrats d'apprécier souverainement.

L'annonce du spectacle par la voie des affiches est un indice presque infaillible de la publicité. A quoi servent en effet les annonces publiques pour une représentation toute privée, à laquelle chaque assistant est personnellement invité. Cependant on ne devra pas considérer une réunion comme publique, par cela seul que un ou plusieurs individus auraient trafiqué de leur invitation. Cette rigueur conduirait à des conséquences absurdes.

Il n'y a pas publicité, si à l'occasion d'une représentation, d'ailleurs privée, on fait une collecte. Il faut que cette rétribution soit libre. De même la contribution que chacun des membres d'un cercle ou d'une société quelconque paierait, soit annuellement, soit à des termes périodiques plus courts pour couvrir les frais de la représentation ne lui enlèverait pas son caractère privé.

La Cour de Cassation a qualité pour reviser la qualification légale des faits constatés par les juges inférieurs. C'est ainsi qu'elle a décidé, contrairement à un jugement de Boulogne-sur-Mer, confirmé par arrêt de la Cour de Douai, qu'il ne s'agissait plus d'une réunion privée, quand le concert était donné par un cercle, par une société de secours mutuel en présence de personnes même nomina-

tivement invitées, mais qui ne faisaient partie du cercle à aucun titre. (Cassat. 28 janvier 1881. D. P. 81-1-329 et les notes.)

Par arrêt du 1^{er} avril 1882 (Pataille, *Ann.* 83 p. 172) la Cour de cassation a encore déclaré : « Que s'il est possible d'attribuer un caractère privé aux concerts ou aux représentations théâtrales, organisés par un cercle dans un but de distraction ou de bienfaisance, c'est à la condition que ces fêtes littéraires et musicales soient offertes aux seuls sociétaires. De telles représentations prennent au contraire un caractère incontestable de publicité, lorsqu'elles sont données non seulement en présence des sociétaires, mais encore de personnes qui nominativement invitées ne font pas partie du cercle à aucun titre. »

Nul doute que s'il se fût agi d'un concert donné chez un particulier, le caractère absolument privé n'eût été la conséquence presque nécessaire de la personnalité des invitations. Mais, comme le remarque la Cour, il n'en peut être du salon d'un cercle, comme du salon d'un particulier. Un particulier connaît ou est censé connaître toutes les personnes, qu'il invite. Dans un cercle, au contraire, les personnes invitées par un des membres sont, la plupart du temps, tout à fait inconnues aux autres, et il s'ensuit que le caractère d'intimité, qui lie l'invitant à l'invité, disparaît complètement. En ce sens, Paris, 4 novembre 1890, affaire Taylor. (D. P. 91-2-303.)

Deux éléments suffisent pour constituer le délit prévu par l'article 428 : le défaut d'autorisation préalable de l'auteur et la publicité de la représentation ou de l'exécu-

tion (1). Peu importe qu'elles soient gratuites ou qu'elles aient lieu dans un but de bienfaisance, peu importe leur trivialité. Les exécutions et les représentations gratuites sont habituellement données, soit par des sociétés musicales populaires, soit par les théâtres à l'époque de certaines fêtes. Les membres de ces sociétés, en échange du concours qu'ils prêtent à l'organisation des concerts, bénéficient de certains avantages; les directeurs de théâtres reçoivent une indemnité de l'autorité, qui gratifie le peuple du spectacle. En supposant même qu'il n'en soit pas ainsi, ce n'est pas une raison pour jouer les œuvres des auteurs en se passant de leur autorisation préalable. M. Blanc (2) cite, à propos des exécutions gratuites, une espèce assez singulière. M. Debain, inventeur de l'harmonium, avait donné, pour faire connaître son instrument, un concert dont l'entrée était gratuite. La symphonie du *Désert*, de Félicien David, y fut exécutée sans l'autorisation de l'auteur. De là, plainte de ce dernier. M. Blanc pense que dans ce cas la condamnation est forcée : « Il y a, dit-il, préjudice pour le compositeur; le fabricant, s'il n'exige pas des auditeurs un droit d'entrée, n'en réalise pas moins un bénéfice, puisqu'il fait connaître son instrument. Il a, de cette façon, des chances de le vendre. » La réflexion est juste, mais il est une question, qui domine le débat. La réunion était-elle publique ? Le Tribunal de

(1) La Cour de cassation déclarait en ce sens, le 28 juin 1881 : « Il importe peu, au point de vue de l'application de l'art. 428 C. pén., que l'exécution musicale ait lieu ou non sur un théâtre proprement dit ou qu'elle ait été gratuite. C'est la publicité du lieu qui lui donne le caractère de délit. »

(2) Blanc. *De la contrefaçon*, p. 245.

la Seine ne l'a pas pensé : « Attendu, disait le jugement « en date du 18 juin 1845 (*Gazette des Tribunaux* et le « *Droit*, 8 et 21 juin), que le concert donné par M. Debain, « dans une salle par lui louée à cet effet et où l'on entraît « sans payer de rétribution, sur la présentation de billets « personnels, ne saurait être considéré comme spectacle « public. » Cette circonstance, que les personnes n'avaient été admises que sur invitation personnelle dans la salle de concert, suffisait pour donner à la représentation un caractère privé. Peu importait, pour établir le fait de la publicité, que l'entrée fût ou non gratuite. Dans le premier cas même, la publicité avait des chances d'être plus grande et de causer plus de tort à l'auteur. La jurisprudence est en ce sens (1).

Si le produit d'une représentation ou d'une exécution en public doit être appliqué à une œuvre de charité, cette destination n'enlève pas aux auteurs des œuvres jouées, et le droit de donner ou de refuser leur consentement et celui de prélever leur part sur la recette. Se passer de leur assentiment, attribuer à l'œuvre charitable la totalité de la recette, serait oublier que « nul n'a le droit de faire la charité aux dépens d'autrui. » Cette notion de la charité permettrait de faire donner un pain à un malheureux qui a faim par un boulanger, sans rien déboursier, d'imposer à certaines gens des sacrifices, qu'elles ne sont pas disposées à accomplir. La charité est une affaire privée. Chacun

(1) Crim. cass., 22 janvier 1869, affaire Champagne. D. P. 69, 1, 524. — 28 janvier 1881, affaire Pseffer. D. P. 81, 1, 529 ; crim. rej., 1^{er} avril 1882, affaire Jullian. D. P. 82, 1, 525.

Lyon, 4 janvier 1884, affaire Devaux et Balloux. D. P. 84, 2, 159.

l'exerce comme il l'entend. On ne peut pas forcer toute une catégorie de personnes à faire le bien contre leur gré. Ce serait d'autant plus injuste que les auteurs et les artistes sont assez disposés à écouter les élans de leur cœur, à organiser des concerts et des spectacles, pour soulager des misères de toutes sortes. Dans une fête de bienfaisance, on paie le loyer des locaux et les frais d'éclairage, qui ne sont pas indispensables, puisqu'on peut donner un concert ou une représentation en plein air. Tous ceux qui fournissent un travail, les décorateurs, les peintres et les perruquiers sont rétribués dans les conditions, qu'ils fixent eux-mêmes. On se montrera même très généreux à l'égard des exécutants, des acteurs ou des musiciens, dont le talent est envisagé comme nécessaire au succès du spectacle ou du concert. Comment alors prétendre non seulement ne pas payer les auteurs et les compositeurs de musique, mais encore se passer de leur assentiment pour jouer leurs œuvres, qui constituent l'élément essentiel et principal de la fête et lui prêtent tout leur attrait et tout leur éclat ? (Trib. Comm. Seine, 26 mai 1828. — *Gazette des Tribunaux*, 27 mai 1828.) Il serait du reste difficile de savoir où finit la bienfaisance et où commence le divertissement, caché sous le voile de la charité. Les auteurs seraient souvent lésés par des entrepreneurs peu scrupuleux.

Les contrefacteurs invoquent généralement une excuse assez simple. Ils prétendent que leur reproduction, à cause de sa trivialité, quelquefois même de sa grossièreté, n'a fait aucune concurrence à l'exploitation de l'auteur, ne lui a porté aucun préjudice. En ce qui concerne spéciale-

ment l'exécution des airs sur les orgues de barbarie « Em-
 « pêcherez-vous, dit-on, les mendiants de jouer sous les
 « portes, ou dans les cours ? Où est l'intention préjudicia-
 « ble, où est l'usage commercial, le dommage possible ?
 « Ou si c'est un industriel qui, assurément, sans aucune
 « préoccupation artistique, fait tourner à la fois la mani-
 « velle de son instrument et celle de ses chevaux de bois,
 « par quelle invraisemblable extension de texte punira-t-
 « on correctionnellement cet homme qui n'y entend pas
 « malice et ignore même, peut-être, le titre et l'auteur des
 « airs qu'il ressasse machinalement, par quelle subtilité
 « l'assimilera-t-on à un directeur, à un entrepreneur de
 « spectacles, à une association d'artistes ? Il se contente
 « de courir les fêtes foraines et de s'installer en plein air,
 « de faire payer pour ses chevaux de bois et non pour son
 « orgue, l'audition musicale n'est qu'un accessoire insi-
 « gnifiant ».

Nous avons justifié plus haut cette extension de texte, son application à toute exécution en public d'une œuvre quelconque. Nous ferons remarquer qu'aujourd'hui les musiciens vagabonds et les chanteurs des rues exercent une véritable profession et que, dignité à part, leurs profits ne sont pas toujours inférieurs à ceux des orchestres de province. En supposant du reste, ce qui arrive le plus souvent, que les recettes de ces artistes improvisés ne constituent pas un gain susceptible d'amener une perte pour l'auteur, le dommage n'en résulte pas moins. Il ne faut pas, en effet, prétendre que les auditions continuelles des œuvres les popularisent, en font désirer des reproductions plus soignées. Elles les déprécient plutôt, leur font perdre

leur éclat et leur fraîcheur (1). Un compositeur de musique ne tient pas à ce que ses valse servent d'appel à la foule devant les tourniquets des chevaux de bois, de prétexte aux quêtes de l'aveugle et de l'estropié. Du reste l'action de l'auteur est fondée, non pas sur le préjudice qu'il éprouve, mais sur son droit exclusif. Nous verrons que le dommage n'est pas exigé par la loi. Il va sans dire que les tribunaux tiendront compte des circonstances de fait, qui influent sur le délit, mais ils sauvegarderont le principe. La Cour de Paris, par arrêt du 22 avril 1881, avait relaxé le propriétaire d'un manège de chevaux de bois, qui avait fait exécuter des airs du domaine privé sur un orgue de barbarie. Mais son arrêt fut cassé (Cass. crim. 21 juillet 1881, aff. Huguet. *D. P.* 81-1-391) et sa doctrine condamnée à nouveau par la Cour de renvoi. Amiens, 24 déc. 1881 (2).

Les artistes ambulants n'ont qu'à puiser dans le domaine public, il est assez vaste (3).

Avec ce système que nous combattons, on flétrirait les exécutions artistiques et consciencieuses et il suffirait de reproduire une œuvre d'une façon triviale et bouffonne, pour être à l'abri de toute poursuite et de toute atteinte.

Les théâtres de province, qui n'ont pas toujours dans

(1) En 1880, MM. Ambroise Thomas, Heugel et Brandus ont protesté contre le dommage, qui leur était causé par les instruments de musique mécaniques (séance du 5 mars 1880 de la Commission parlementaire — Annexes au rapport de M. Bardoux).

(2) Nous avons vu que la loi de 1866 autorisait la reproduction des airs du domaine privé sur les planchettes des boîtes à musique, mais qu'elle ne permettait pas l'exécution de ces airs, en public.

(3) Rouen, 21 février 1880, aff. Corvi. *D. P.* 80-2-170. Paris 12 juillet 1855. *D. P.* 55-2-257.

leur troupe ou dans leurs magasins de costumes et de décors, les éléments nécessaires pour donner de bonnes interprétations des œuvres dramatiques à la mode, se passeraient assez souvent de l'autorisation de l'auteur pour jouer ses œuvres, sans commettre le délit de contrefaçon. Et les artistes, les chanteurs, les musiciens qui, faute de voix, de méthode ou d'agilité ne peuvent pas exécuter les roulades de nos Maîtres et les rendent à leur façon, les clowns qui jouent des mélodies sur des guitares ou sur des verres, se livrent à des mystifications artistiques et musicales et, sous prétexte de bouffonnerie, profanent effrontément les travaux de génie, ne seraient pas coupables du délit d'exécution illicite, parce que la reproduction originale ferait défaut.

Pour nous, la faiblesse de la représentation ou de l'exécution ne leur enlève pas leur caractère illicite lorsqu'elles sont données sans le consentement préalable de l'auteur. « Une reproduction, surtout si elle est grossière, dit M. Calmels, déprécie, avilit l'œuvre originale. Il peut plaire à l'auteur de ne pas s'adresser à la foule, de n'être accessible qu'aux connaisseurs, de ne pas rechercher ce vieillissement, cette lassitude précoce, ce dégoût que cause aux délicats la banalité d'un refrain de carrefour ».

C'est pour éviter ces reproductions triviales, nous l'avons dit plus haut, que la loi exige le consentement préalable de l'auteur (1).

(1) Cassat. 11 mai 1860. D. P. 60-1-295. — Cassat. 23 janvier 1869. D. P. 69-1-363. — Nancy, 18 juin 1870. D. P. 72-2-75. — Cass. 3 mars 1872. D. P. 73-1-253. — Rouen, 21 février 1880. D. P. 80-2-170. — Cass. 4 février 1881. D. P. 81-1-330. — Cass. 21 juillet 1881. D. P. 81-1-591. — Cass. 1^{er} avril 1882. D. P. 82-1-526.

Le Tribunal de Venise a fait application de ces principes. Deux clowns avaient été engagés par M. Finella, propriétaire du café-chantant des jardins publics à Venise. Pour rendre le spectacle plus attrayant, ils jouèrent, sans le consentement de l'auteur, sur le violon et sur l'harmonium : *Mandolinata* de E. Paladilhe et la romance du ténor dans l'opéra *Martha de Flotow*. Ils reproduisirent ces œuvres d'une façon grotesque et les accompagnèrent de bouffonneries. M. Finella fut condamné. Mais la Cour de Rome cassa l'arrêt et donna gain de cause à M. Finella parce que, disait-elle : « il n'y a pas exécution quand la reproduction véritable et artistique fait défaut, quand le travail ou le motif musical n'est pas reproduit dans la pureté des lignes originales ». Nous avons dit ce que nous pensions de ce système.

Ces principes une fois admis sur la publicité légale, il faut les appliquer aux lectures publiques, aux exécutions dans les concerts publics (1), dans les cirques, les cafés, les églises, les bals publics à celles enfin des musiques militaires en public.

Les lectures publiques sont de mode aujourd'hui. Certaines personnes, des femmes même, ont acquis en ce genre une véritable célébrité. Quand ces lectures ont lieu sans le consentement de l'auteur de l'œuvre lue, constituent-elles le délit de reproduction illicite, prévu par l'article 428 du Code Pénal ?

M. Renouard ne le pense pas. Il ne donne à l'auteur, qui

(1) Lire dans l'*Eclair* du 21 février 1896, un article sur « l'Evolution du Café-Concert et la Crise théâtrale ».

se trouverait lésé de cette façon, qu'une action devant les tribunaux civils, en vertu du principe général de l'article 1382. La question s'est posée devant la Cour de Douai, le 11 juillet 1882 (*Droit*, 1883-2-153), sans être résolue. Dans le sens de la négative, l'organisateur de cette lecture avait produit des consultations délibérées par Maîtres Laroze, Liouville, Rousse, Sénart, Champetier de Ribes, Huard, Falateuf et une lettre de M. Laboulaye. M. Pouillet, au contraire, est d'avis que l'article 428 du Code Pénal ne répugne pas à une interprétation, comprenant les lectures publiques. Nous avons admis avec lui, au titre de l'objet des droits de représentation et d'exécution, que cet article 428 n'était que la sanction de la loi de 1791 et que le législateur, dans un but de protection et d'égalité, avait interdit sans l'assentiment de l'auteur toute reproduction en public d'une composition de l'esprit, destinée ou non au théâtre dans la pensée de son auteur. Il s'ensuit, que la lecture d'une œuvre en public ne peut pas avoir lieu sans l'autorisation de son auteur ; sinon ce serait une atteinte à son droit exclusif d'exploitation (1). L'application de ce principe demande cependant une certaine mesure, car autrement les conférences, à la mode aujourd'hui, deviendraient impossibles.

L'autorisation de l'auteur étant exigée pour toute représentation en toute exécution de l'œuvre en public, il en résulte qu'elle est nécessaire, quand l'œuvre est reproduite dans un lieu public quelconque, que ce soit un café,

(1) L'art. 4 du projet de loi Philippon portait en ce sens : « Le « consentement de l'auteur est nécessaire pour la reproduction d'une « œuvre au moyen de lectures publiques ».

un cirque, une salle de concert ou même une église ou un temple.

Au sujet des concerts publics, nous rappellerons seulement ce que nous avons dit plus haut, que l'exécution de la musique seule, sans décors et sans jeu scénique tombe, à défaut d'autorisation de l'auteur, sous le coup de la loi pénale.

Si l'on faisait des distinctions entre la musique exécutée sur la scène d'un théâtre et celle exécutée dans une église, dans un temple ou dans un endroit public quelconque, la musique religieuse, la musique de danse, la musique militaire pourraient être impunément pillées, tandis que l'autre serait respectée.

L'exécution de la musique, dans les églises, est donc soumise au consentement préalable du compositeur. Et c'est d'autant plus juste, que l'Eglise, à l'occasion d'une fête, d'une œuvre charitable quelconque, organise de véritables concerts auxquels les meilleurs artistes de nos théâtres prêtent souvent leur concours. On raconte que Lulli, entendant un jour, dans une église, un air qu'il avait composé pour le théâtre, s'écria : « Seigneur, « pardonnez-moi, je ne l'avais pas écrit pour vous ». Les compositeurs qui, de nos jours, éprouveraient de tels scrupules, trouveraient dans notre législation le droit de s'opposer à de pareilles interprétations de leurs œuvres. (Justice de paix de Liancourt, 20 mai 1891. — *Bull. soc. des auteurs et comp.*, 1892, p. 84. — Pataille, Ann. 1893, page 88.)

On doit décider pour les concerts donnés dans les bals publics, comme pour les autres. On objecte que les per-

sonnes ne se rendent pas au bal, dans le but d'y entendre de la musique, mais plutôt avec l'intention de s'y livrer au plaisir de la danse. Peu importe au compositeur, que l'on danse ou que l'on ne danse pas sur sa musique, il lui suffit qu'on la joue, qu'on la publie. (Pouillet, n° 800. — Trib. Nancy, 3 juin 1869. — D. P., 71-5-318. — Lyon, 4 janvier 1884. — Sirey, 85-2-103. — D. P., 84-2-159. — Amiens, 17 juillet 1890. — *J. aud.*, ann. 1890, p. 252. — Cass., 9 mai 1891. — Pand, franç. périod., 92-1-109. — D. P., 91-1-494. — Trib. Perpignan, 30 juin 1892, Gaillarde (*Gazette des Tribunaux*, 8 janvier 1893. — *Gazette du Palais*, 93-1-118). — Jugement confirmé par arrêt Cour. Montpellier, 26 nov. 1892. — *Bulletin de la Société des auteurs et comp. de musique*, ann. 1893, p. 82. — Trib. correct. de Limoges, 1^{er} juin 1892. — *Bulletin de la Société des auteurs et comp. de musique*, 1893, p. 88. — Pataille, ann. 1893, p. 88.)

Les exécutions musicales faites en public par les orchestres, les musiques et fanfares militaires ont-elles besoin pour être licites de l'autorisation des auteurs? La musique militaire mérite autant de protection que l'autre. Le compositeur peut donc s'opposer à la divulgation de sa musique par quelqu'agent que ce soit. L'uniforme des exécutants n'y change rien.

L'État n'a pas le pouvoir d'exproprier de leurs droits les compositeurs de musique. Aucun texte de loi ne permet cette spoliation.

M. Pouillet fait une distinction entre le cas où l'orchestre militaire donne des concerts dans un jardin public ou sur une place et celui où ce même orchestre accompagne le

régiment, qu'il soit du reste en mouvement ou au repos, donne même une aubade à quelque chef militaire, remplit en un mot son office habituel et normal.

Dans le premier cas, la musique séparée du régiment abandonne en réalité son rôle, elle n'est plus la musique du régiment, mais une association d'artistes, elle donne un véritable concert, il devient alors légitime de lui appliquer les règles auxquelles sont soumis les concerts publics. Remarquons, qu'en pratique, les compositeurs de musique sont plutôt flattés de l'exécution de leurs œuvres par les orchestres militaires et qu'ils la tolèrent ou l'autorisent. (Pand. franç., ann. 1857, p. 455.) Dans le deuxième cas, dit M. Pouillet, la musique remplit son office, office tout intime et privé, le régiment ne formant, en quelque sorte, dans son agglomération, qu'une grande famille et la musique étant destinée, en dehors de toute spéculation, à distraire les soldats et à soutenir leur moral.

On peut répondre que les orchestres civils sont aussi de véritables familles. Pourquoi du reste invoquer une fiction que la réalité dément ? Les orchestres militaires sont entendus du public, cela suffit pour qu'ils ne puissent exécuter une œuvre musicale sans se soumettre aux règles du droit commun, sans se munir de l'autorisation préalable des auteurs. (Paris, 20 nov. 1857, Pand. franç., ann. 1857, p. 545. — Trib. Troyes, 23 mars 1881. — Pand. franç., 1881, p. 236). Le système de M. Pouillet offrirait d'ailleurs une grande difficulté d'application. Comment faire la distinction entre le cas où la musique remplira son office militaire et celui où elle quittera ce rôle pour prendre part à des concerts ?

Les auditions téléphoniques d'une œuvre dramatique ou musicale ne peuvent avoir lieu également, que du consentement de l'auteur, si les éléments de publicité se trouvent réunis. Elles ne sont en effet qu'une extension de la représentation (1).

Il y a délit d'exécution illicite, quand on fait entendre au public, dans un phonographe, les œuvres d'un compositeur de musique, sans son consentement. C'est ce qu'a déclaré la deuxième Chambre du Tribunal correctionnel de Paris. M. Duval avait installé un phonographe dans la salle des dépêches du *Petit Parisien*. Il avait fait exécuter, le 20 janvier 1895, un certain nombre de morceaux de musique appartenant à la Société des auteurs et compositeurs de musique, sans son consentement. Il fut condamné à 50 francs d'amende et à 10 francs de dommages-intérêts par œuvre et par auteur et en tous les dépens de l'instance (2).

§ III. — *Elements, poursuites et répression du délit de représentation illicite.*

Le délit de représentation et d'exécution illicite, prévu par l'article 428 du Code Pénal, est pour les ouvrages dra-

(1) Voir le rapport de M. d'Artois à la Société des auteurs et compositeurs dramatiques sur l'exercice allant du 10 mars 1890 au 10 mars 1895, journal *le Droit d'auteur*. Année 1894, 15 février p. 59.

V. *ann. de la Société* t. III, 4^e fasc. 14^e année, n^o 553.

(2) *Echo de Paris* du samedi 9 mars 1895 — journal *le Droit d'auteur* Ann. 95, p. 49.

matiques et les compositions musicales, ce qu'est le délit de contrefaçon pour les œuvres littéraires et musicales en général. Il s'ensuit que les mêmes règles sont applicables. La bonne foi est exclusive du délit, qui peut exister indépendamment de tout préjudice. Quand le plaignant a justifié sa poursuite, en prouvant la représentation et l'exécution illicites, le prévenu indépendamment des moyens qui touchent au fond du droit et des exceptions tirées du droit commun peut exciper de sa bonne foi. Il ne fait plus de doute aujourd'hui, malgré Renouard (1) et Pataille, que la bonne foi est un élément constitutif du délit de représentation et d'exécution illicites, comme de tout autre. S'il en est différemment pour la contrefaçon des brevets et des marques, c'est que les lois de 1884 et de 1857 l'ont dit expressément. (Cass. 15 juin 1844, Charpentier ; Blanc p. 73. — Cass. 1^{er} mai 1862, Debain, Ann. Prop. ind. 62, 309 ; — Cass. 13 janv. 1866. Bourdin. Ann. Prop. ind. 66, 391 ; — Pouillet n° 175 et 103.)

Mais il est également de jurisprudence constante comme en matière de contrefaçon que la mauvaise foi de l'inculpé, lorsque la représentation et l'exécution illicites sont prouvées, doit être présumée, c'est à l'inculpé à prouver sa bonne foi exclusive du délit. (Cass. 18 juin 1847. — Didier Ann. 68. 318 — Pouillet n° 479 — Darras. Ann. de Thaller 91, 42).

De cette deuxième règle, la Cour de cassation a conclu logiquement par arrêt du 11 Avril 1889, que le juge du fait n'a pas besoin de constater expressément la mauvaise

(1) Renouard, *op. cit.* t. II. p. 13, n°6.

foi de l'inculpé. Ajoutons : à moins toutefois que l'inculpé, dans ses conclusions, n'ait invoqué sa bonne foi. (Cass. 1^{er} mai 1862. Debain. Ann. Prop. ind. 62, 309 — Cass. 13 janvier 1866 — Bourdin. Ann. Prop. ind. 66, 391. Cass. 4 août 1888.) Arrêt du 9 mai 1891. Société des auteurs et compositeurs contre Allard rejetant le pourvoi formé contre l'arrêt de la Cour d'Amiens du 17 juillet 1890 (1).

Comme en matière de contrefaçon, l'excuse de bonne foi ne peut être appréciée en général et dépendra entièrement des faits. Il est impossible de formuler des règles à cet égard. Ainsi nous avons vu, que lorsqu'une œuvre est faite en collaboration, sa représentation ne doit avoir lieu que du consentement de tous les auteurs. Si l'entrepreneur de spectacles ne s'est muni, que de l'autorisation de l'un d'eux, peut-il se prétendre de bonne foi ? C'est une question d'appréciation pour les tribunaux. Il leur appartient de tenir compte de certaines circonstances de fait, de cette circonstance par exemple, que certains collaborateurs n'ayant pas signé l'œuvre, ne s'étant pas révélés au public, le collaborateur dont l'autorisation a été donnée, passait pour l'auteur unique.

La tolérance de l'auteur ne peut être alléguée par les prévenus, comme une cause de leur bonne foi. Le défaut d'exercice du droit n'entraîne pas pour l'auteur une déchéance, une cession ou un abandon de propriété. Elle ne prouve parfois, que l'indifférence ou l'insouciance, défauts très communs chez les auteurs et chez les artistes. Leur inaction du reste s'explique souvent, soit par l'absence de

(1) Voir le journal *le Droit* 28 juin 1891.

tout préjudice, soit par des motifs d'ordre plus délicat, s'ils se trouvent en face d'une personne vis-à-vis de laquelle ils n'osent pas user de leurs droits ou s'ils estiment que la répression serait plus coûteuse, que le délit n'est dommageable.

Remarquons que si la bonne foi fait disparaître l'action correctionnelle, elle n'efface pas la responsabilité civile de l'usurpateur des droits d'auteur (1). En cas d'acquiescement devant le Tribunal correctionnel, il peut être poursuivi devant le Tribunal civil pour y répondre de ses fautes graves ou légères de son imprudence ou de sa négligence. (Delalande, *Rev. pratiq.* V. 45. p. 496 — Ruben de Couder V. *Prop. litt.* n° 382).

Le préjudice qui n'est pas nécessaire pour qu'il y ait contrefaçon n'est pas également un élément essentiel du délit de représentation illicite.

L'auteur peut empêcher tout usage de son œuvre, même lorsqu'il n'en souffre pas, son droit autrement ne serait pas exclusif. L'auteur qui veut exercer une action fondée sur une représentation illicite n'a pas à justifier, qu'il a éprouvé un dommage. Il suffit qu'il démontre que son droit a été méconnu. Le préjudice est de sa nature variable. La violation de la propriété n'est pas susceptible de degrés. C'est bien la pensée de la loi qui, nous l'avons montré plus haut, protège les intérêts moraux de l'auteur, lui permet d'empêcher toute exécution de ses œuvres.

Lorsqu'on se trouve en présence d'une contravention à

(1) Trib. Seine 17 janv. 90. — Rhode contre Colonne. *J. D. d'aut.* Ann. 90 p. 17.

la règle de l'autorisation préalable, à raison de la représentation d'une œuvre dramatique ou de l'exécution d'airs de musique dans une salle de spectacle, dans un concert ou dans un bal, quelle est la personne qui se trouve exposée soit aux réparations pénales soit aux réparations pécuniaires? Ce ne sont pas les acteurs, qui jouent la pièce ni les musiciens qui exécutent l'air litigieux, ni même le chef d'orchestre qui dirige cette exécution; car ils n'agissent que sur l'ordre et sous la direction des organisateurs du spectacle, du concert ou du bal. (Lyon, 4 janv. 1884, aff. Devaux et Balloux. — D. P. 84-2-159.) Ce sont les organisateurs eux-mêmes, qui sont les coupables et qui doivent être poursuivis.

L'organisateur du spectacle, si l'œuvre qu'il joue est une contrefaçon, ne pourrait pas invoquer le contrat qu'il aurait passé avec le contrefacteur, et renvoyer l'auteur à se pourvoir contre celui-ci (Paris, 30 janv. 1865. — Scribe. Pataille, 65-5.)

Quant au contrefacteur qui a fait la cession de l'imitation de la pièce, il est coauteur du délit. L'auteur lui-même peut être contrefacteur, quand après avoir cédé son œuvre à un entrepreneur de spectacles, il en fait une imitation qu'il fait représenter sur un autre théâtre. C'est ainsi que l'a décidé le Tribunal de la Seine pour le vaudeville intitulé *la Servante justifiée* (1).

L'auteur avait fait représenter son ouvrage au théâtre de la *Porte Saint-Martin* et l'avait vendu à un libraire, pour le publier.

(1) Viv et Blanc, *Législat. des théâtres*, n° 124.

L'actrice qui avait créé un des principaux rôles étant entrée aux *Variétés*, l'auteur y porta une imitation de son ouvrage. La pièce ainsi refaite fut jouée et réimprimée ; mais l'auteur fut condamné comme contrefacteur sur les plaintes du libraire. On ne peut pas dire, qu'il n'y a représentation illicite au sens de la loi, qu'autant que la représentation a lieu sans le consentement de l'auteur et qu'ici son consentement ne fait pas défaut.

Sans doute, en principe, c'est à l'auteur qu'il appartient de donner son assentiment. Mais si l'auteur a cédé tous ses droits, il n'est plus le maître de son ouvrage. Lorsqu'il le fait représenter au préjudice d'un cessionnaire, il est assimilé au tiers qui se permettrait les mêmes usurpations.

De même l'auteur est contrefacteur, qui fait deux cessions successives de la même œuvre à des directeurs de théâtres différents. Au cas où le directeur, deuxième cessionnaire, prouve sa bonne foi il est renvoyé des fins de la plainte, ce qui lui conserve son action en garantie contre son vendeur ; l'auteur doit-il être également acquitté ?

M. Pouillet ne l'admet pas. On peut se demander, dit-il, en pareil cas si l'auteur n'est pas coauteur de la contrefaçon plutôt que complice. Mais en admettant même qu'il soit complice, n'est-il pas de jurisprudence constante que le complice peut être poursuivi seul en dehors de l'auteur principal. Qu'importe donc que l'auteur principal soit acquitté à raison des circonstances qui lui sont spéciales. La faute du complice, sa mauvaise foi n'en restent pas moins entières et punissables.

Nous avons dit plus haut que le cessionnaire n'était considéré comme coupable du délit de représentation illicite,

qu'autant qu'il était de mauvaise foi, c'est-à-dire qu'il avait connaissance de la première cession.

En matière de collaboration nous avons vu que le consentement de tous les collaborateurs était nécessaire pour la représentation ou l'exécution de l'œuvre dramatique ou musicale. L'autorisation d'un seul d'entre eux n'écarterait pas le délit, à moins toutefois que l'entrepreneur ne fût de bonne foi ou ne crût que l'œuvre n'avait qu'un seul auteur. Ce qui est une question de fait à apprécier par les tribunaux, comme nous l'avons déjà dit.

Quant à l'auteur, qui a fait représenter l'œuvre commune sans le consentement de ses collaborateurs, ne commet-il pas le délit de représentation ou d'exécution illicite ? Non, dit M. Blanc (1), son droit portant sur la totalité de l'œuvre commune la représentation ou l'exécution pourraient-elles être considérées comme faites au mépris du droit de l'auteur ?

Suivant lui, l'auteur, sans l'autorisation duquel la représentation a eu lieu, aura une action contre son collaborateur pour obtenir soit sa part des produits, soit des dommages-intérêts, s'il prouve que cette publication lui a causé un préjudice.

Nous pensons, avec M. Pouillet, que si la représentation est légitime à son égard, puisqu'elle a lieu de son fait et par sa volonté, il n'en est pas de même vis-à-vis du collaborateur, dont le droit est violé.

Nous avons vu que le tiers qui représente une pièce avec l'autorisation d'un seul des auteurs et au mépris des droits

(1) Blanc. *De la contref.*, page 157. En ce sens. Trib. civ. Seine 2 août 1889. — *Le Droit*, 17 sept. 89.

des collaborateurs, qu'il connaît, est coupable du délit de représentation illicite, pourquoi n'en serait-il pas de même ici ?

Quant à ceux, qui sans organiser le spectacle, le concert ou le bal, les ont préparés, facilités par des moyens quelconques, en prêtant leur salle à cet effet par exemple, ils peuvent être poursuivis comme complices des auteurs principaux du délit, s'ils ont agi sciemment. Les règles ordinaires, établies par les articles 59, 60 et 62 du Code Pénal sur la complicité, reçoivent en effet leur application en ce qui concerne les représentations et les exécutions illicites, comme pour tout autre délit. La complicité ne résulte donc, que de la coopération en connaissance de cause aux faits délictueux (1). La bonne foi du complice comme celle de l'auteur principal dépend des circonstances de chaque affaire ; elle est soumise à l'appréciation des Tribunaux. Si du reste, elle est exclusive du délit, elle n'empêche pas le prévenu d'être exposé à l'action civile. La Cour de Cassation a consacré l'entière assimilation des complices aux auteurs principaux, aussi bien pour les exceptions et la prescription qui peuvent être invoquées par les complices devant les Tribunaux correctionnels que pour la poursuite et la constatation du délit. (Cass. 29 déc. 1882. *Bullet. Cass. crim.* n° 294 ; Sirey 85-1-396 ; D. P. 84-1-369).

Les Tribunaux ont relaxé les cafetiers, qui n'avaient fait que prêter leur salle pour l'organisation d'un concert ou d'un bal auquel ils étaient eux-mêmes demeurés complè-

(1) En ce sens. Pataille, 60. 29.

tement étrangers (1). Ils ont à plus forte raison rendu les mêmes décisions à l'égard des villes et des communes, qui s'étaient bornées à mettre des bâtiments à la disposition des organisateurs de bals ou de concerts publics (2).

La connaissance du programme établit la complicité, le seul fait de ne pas participer aux bénéfices ne suffit pas pour l'effacer.

Plusieurs arrêts même ont considéré comme complice, le cafetier qui, s'occupant ou non du programme exécuté par les artistes, avait coutume de les faire ou laisser chanter dans son café. (Lyon 9 mai 1865. *Ann. Prop. ind.* 1866 p. 102. — Cour Riom 14 mai 1890, aff. Chatel. D. P. 91-2-5.) Ce dernier arrêt n'admet pas que le cafetier puisse se retrancher derrière son ignorance du programme, lorsqu'il évite d'en prendre connaissance dans le seul but d'éluider la responsabilité, qui pourrait s'ensuivre et parce qu'il sait très bien, que ce programme doit contenir les morceaux dont l'exécution est illicite. Ces arrêts vont un peu loin. Un individu ne doit être considéré comme complice d'un délit, qu'autant qu'il a agi sciemment, qu'il a participé en connaissance de cause aux faits délictueux.

De ce que le propriétaire d'une salle de spectacle ou de concert saura que la salle peut servir à commettre un délit, il n'en résulte pas nécessairement qu'il sera complice. « Ne sera-t-il pas fondé à dire en droit « comme en fait que simple propriétaire, il loue la salle « sachant qu'elle servira à des représentations, à des bals

(1) Paris 2 mars 1876 aff. Sax. — D. P. 77-2-128. *Rej. crim.* 4 février 1881 aff. Mathieu. D. P. 81-1-329.

(2) Nancy 18 juin 1870. Aff. Ville de Nancy. D. P. 72-2-75.

« ou à des concerts, mais ne sachant pas ou ne pouvant
« savoir d'avance si le directeur ou les artistes, auxquels il
« l'a louée, excéderont ou non leurs droits (1). »

Si les auteurs principaux du délit, les artistes ambulants qui exécutent sans l'autorisation des auteurs des airs du domaine privé sont difficiles à saisir, ce n'est pas une raison pour admettre facilement la complicité pour rendre responsables les propriétaires de salle de spectacle. Cette responsabilité entraînerait pour eux des conséquences désastreuses.

La complicité ne doit être admise qu'autant que le propriétaire de la salle s'est immiscé dans la composition du spectacle ou du concert (2).

Le délit de représentation et d'exécution illicites n'est généralement constaté par un procès verbal de saisie comme le délit de contrefaçon.

La loi permet, en cas de contrefaçon proprement dite, de saisir les exemplaires contrefaits, mais en notre matière il n'est pas possible de saisir la représentation ou l'exécution, qui sont les éditions contrefaites : elles ne laissent en effet aucune trace matérielle. Il n'y a pas, en outre, d'instruments spéciaux servant à commettre la contrefaçon ; les décors, les costumes, les instruments de musique ne servent pas généralement à une seule reproduction.

Aussi le législateur a-t-il fait porter la saisie sur le produit du délit, c'est-à-dire sur la recette.

(1) Pataille, *Ann. indust.* 60-29 ;

(2) En ce sens. *Crim. réj.* 17 janv. 1865. D. P. 65-5-307. — *Crim. réj.* 4 fév. 1881. D. P. 1881-1-350.

Dans quelle forme la confiscation de la recette doit-elle être effectuée ?

Les dispositions de la loi du 19 juillet 1793 relative au droit d'édition et modifiées par la loi du 25 prairial an III qui charge les commissaires de police ou à leur défaut les juges de paix d'opérer la saisie des exemplaires contrefaits sont-elles applicables à la saisie des recettes ? Nous le pensons à cause de l'analogie, qui existe entre les droits d'édition et de représentation et en l'absence de tout texte relatif à notre matière.

Mais il ne faut pas faire de l'intervention du commissaire de police une formalité nécessaire à la validité de la saisie, et prononcer la nullité d'une saisie de recettes opérée par un huissier sur ordonnance du Président du Tribunal civil.

En admettant en effet qu'une loi spéciale conférât aux commissaires de police le droit de saisir les recettes des théâtres, le même attribut dans le cas d'urgence n'en appartiendrait pas moins au Président du Tribunal civil, puisque l'art. 54 du décret du 3 mars 1808 autorise ce magistrat par une disposition générale à répondre toutes requêtes à fins d'arrêt ou de revendication de meubles ou autres mesures d'urgence.

Cette solution a été consacrée par jugement du Tribunal civil de la Seine du 3 avril 1878. — Oller, Pataille, *An. ind.* 92-233. En sens contraire, Trib. civ. Seine, 6 déc. 1876. Robert Pataille, 92-225.

Cette saisie n'est du reste, qu'un acte conservatoire laissant le fonds du droit intact et engageant directement la responsabilité du requérant, qui procède à ses risques et

périls et qui s'expose à une demande reconventionnelle en dommages-intérêts, formée contre lui, si la saisie est annulée. Mais le commissaire de police ne peut refuser son intervention si le fait, qui motive la saisie a le caractère légal de la contrefaçon.

La saisie des recettes est un mode de constatation du délit établi dans l'intérêt des auteurs. Elle touche en effet les organisateurs de spectacles ou de concerts à l'endroit sensible, mais elle n'est pas prescrite comme une condition de recevabilité de l'action, un préliminaire obligatoire de la poursuite. Cette saisie parfois n'est pas possible soit qu'il n'y ait pas de recettes, soit qu'elles aient disparu, soit encore que l'auteur n'ait été informé de la représentation ou de l'exécution de son œuvre qu'après qu'elles ont eu lieu. Dans les deux premiers cas le magistrat ou l'huissier qui agit en vertu d'une autorisation du président du Tribunal se borneront à donner dans leur procès-verbal une description détaillée de l'œuvre représentée. La partie qui se prétend lésée a du reste le droit de faire dresser par un huissier un simple procès-verbal de constat des faits dont elle croit avoir à se plaindre.

Le Tribunal de la Seine a déclaré en ce sens le 9 février 1893 (Pataille, ann. 93, p. 98), que le constat d'un huissier qui a assisté à la représentation suffit à prouver que l'œuvre représentée était bien semblable à celle du demandeur au procès. En ce sens également, Cassat. 10 décembre 1844. *Bull. Cass. crim.* 348.)

Il serait plus sage pour faire constater, qu'il y a imitation d'une œuvre antérieure de faire intervenir le commissaire de police. Les tribunaux de commerce, en matière

de concurrence déloyale, ont quelquefois refusé de tenir compte des procès-verbaux d'huissier, contenant des appréciations.

Quand l'auteur n'est informé du délit, qu'après que la représentation ou l'exécution ont eu lieu, quand la saisie qu'il a fait pratiquer est nulle, il peut avoir recours à tous les modes de preuve qui sont autorisés par la loi pour la constatation des délits : aveu de la partie, livres, correspondances, témoins.

Le dépôt est-il un préliminaire nécessaire de la poursuite ?

Nous avons vu que la propriété des œuvres dramatiques comprenait deux droits distincts : le droit d'édition d'une part et le droit de représentation et d'exécution d'autre part. La formalité du dépôt n'est exigée que pour l'exercice du premier de ces droits. Le bon sens indique en effet, qu'un auteur ne peut pas être forcé de faire imprimer son œuvre, s'il lui plaît de la faire jouer sur manuscrit et qu'il est impossible d'effectuer le dépôt de ce qui n'est pas imprimé. La jurisprudence s'est prononcée en ce sens. Elle a déclaré en effet que la formalité du dépôt préalable, que les auteurs d'ouvrages dramatiques et les compositeurs de musique doivent remplir pour revendiquer la propriété de leurs œuvres, ne se rattache pas à tous les modes d'exploitation de ces œuvres ; elle n'est requise, qu'au cas de poursuites en contrefaçon par voie d'impression et nullement, quand il s'agit de représentation et d'exécution. (Jug. Trib. Lyon, 2 fév. 1852. Arrêt, Cour Lyon, 31 mars 1852. Connevat contre Henricks, Calmels, *Op. cit.* n° 153, p. 240.) Cassat. arrêt 24 juin 1852

qui rejette le pourvoi formé contre arrêt Cour de Lyon du 31 mars. (*Gazette des Tribunaux* 1852, 11 juillet.)

Le délit de représentation et d'exécution illicites est puni par l'article 428 du Code Pénal d'une amende de 50 francs au moins et de 500 francs au plus et de la confiscation des recettes, dont le montant doit être remis au propriétaire lésé (art. 429, C. Pénal), sauf attribution, s'il y a lieu, de plus amples dommages-intérêts. Cette confiscation qui s'applique à une somme d'argent par le seul motif qu'elle est le produit d'un délit et non parce qu'elle est un objet délictueux par elle-même est une peine. Il en résulte qu'elle ne saurait être prononcée par le Tribunal correctionnel contre le prévenu qui est acquitté à raison de sa bonne foi. Elle n'a pas toutefois un caractère si exclusivement pénal, qu'elle ne puisse être ordonnée même par la juridiction civile. Elle est considérée dans ce cas comme une avance sur l'indemnité, que doit obtenir l'auteur ou ses ayants-cause en réparation du préjudice souffert. (Comp. Trib. civ. Seine 3 avril 1878. Oller, Pataille, 1892, p. 233. — En ce sens, Orléans, 7 fév. 1855. D. P. 55-2-159.)

L'article 428 du Code Pénal prononce la confiscation des recettes. Rien n'est plus simple quand l'œuvre, dont la représentation ou l'exécution sont poursuivies, compose à elle seule tout le spectacle ou tout le concert. Que décider dans le cas contraire, et si elle ne constitue, par exemple, qu'une faible partie du programme? Faut-il admettre, que les tribunaux feront une ventilation de la recette et n'en prononceront la confiscation, que dans la mesure de la part, qui revient à l'œuvre de l'auteur lésé?

M. Lacan (1) pense que la recette à confisquer n'est pas seulement celle, qui peut avoir été produite par l'œuvre représentée ou exécutée, mais la recette entière du spectacle dont elle fait partie.

Faisant une application de son opinion à la représentation illicite d'une pièce de théâtre : on ignore, dit-il, si ce n'est pas la petite pièce, qui a exercé sur le public plus d'attrait que la grande, si les spectateurs ne sont pas venus uniquement pour le drame dont la représentation n'était pas autorisée. Toutefois il admet une exception au principe. C'est au cas où plusieurs auteurs de diverses pièces jouées dans la même soirée sans autorisation en auront fait saisir simultanément la recette. Le produit de la confiscation devant leur être attribuée pour les indemniser du préjudice, qu'il ont souffert (Art. 429, C. Pénal), il est juste que la répartition s'en fasse entre eux, dans la proportion du préjudice qu'ils éprouvent. M. Lacan reconnaît donc que son opinion est exagérée et doit comporter un tempérament. Pourquoi admettre la proportion dans un cas et la repousser dans les autres ? Nous pensons qu'il y aurait toujours injustice à confisquer la totalité de la recette. Ce n'est qu'au cas d'indivisibilité, que la confiscation est admise pour le tout, elle blesse toujours l'équité.

Or ici, rien n'est plus divisible qu'une somme d'argent. Il ne reste plus qu'à faire une ventilation des recettes entre les œuvres, qui ont composé le programme. Pour arriver à cette opération qui, nous le reconnaissons, est assez délicate, les tribunaux consulteront les tarifs dressés

(1) Lacan, *Législ. du th.*, T. II, n° 718.

par la Société des auteurs dramatiques et même certains décrets appliqués à la *Comédie française* et qui contiennent toutes les combinaisons de spectacles.

Ils y trouveront de sûrs éléments d'appréciation.

« Tout au moins faut-il admettre avec M. Pouillet (1), que
« l'auteur qui se plaint d'une représentation illicite n'a
« droit à la confiscation de la totalité de la recette, que
« déduction faite du tant pour cent dû aux autres auteurs,
« dont les ouvrages ont été joués dans la même repré-
« sentation. Remarquons d'ailleurs que si la loi de 1791
« parle de la confiscation du produit total des représen-
« tations, l'article 428 du C. Pénal se borne à prononcer
« la confiscation des recettes, ce qui permet de supposer
« que le législateur entend bien attribuer à l'auteur le
« produit de la recette, mais seulement de la recette
« afférente à la représentation de son ouvrage. »

Si les recettes n'ont pas été saisies ou si leur montant ne suffit pas à indemniser l'auteur du préjudice, qu'il a subi, les tribunaux fixeront la somme entière ou complémentaire de dommages-intérêts à lui attribuer, suivant les règles ordinaires. Pour évaluer ces dommages-intérêts, il ne faut pas avoir recours aux distinctions d'école sur le *lucrum cessans* et le *damnum emergens*. Elles ne fourniraient, dans l'espèce, aucune règle précise. Celui qui s'est rendu coupable du délit de représentation et d'exécution illicites, ne doit pas seulement réparer le préjudice matériel éprouvé par l'auteur, il doit rendre compte aussi de tous les bénéfices, qu'il aura recueillis par suite de

(1) Pouillet. *Opér. citat.*, n° 835.

l'atteinte portée aux droits de l'auteur. On ne saurait lui permettre de garder la plus petite partie des bénéfices qu'il a faits, grâce au travail d'autrui. Ce serait accorder une prime au délit.

A cet égard, nous nous associons aux réflexions judicieuses faites par M. Renouard, *op. cit.*, t. II, p. 438, sur le danger qu'il y a, à montrer une trop grande indulgence dans l'allocation des dommages-intérêts : « L'habitude de
« dommages trop faibles énerve la répression et est une
« prime pour les contrefacteurs ; et il est fâcheux, mais
« vrai de dire que la mollesse de nos tribunaux a trop
« souvent encouragé la contrefaçon. Les contrefacteurs
« ressemblent aux contrebandiers, ils calculent ce qui
« doit leur en coûter pour un procès et ils risquent une
« condamnation, si elle les expose à des déboursés
« moindres que ceux d'une opération régulière. »

Nous avons vu plus haut que le droit d'édition et le droit de représentation étaient distincts. La violation de chacun de ces droits constitue deux délits différents. La prescription du premier ne couvre pas le second et réciproquement. Les règles du droit commun s'appliquent à la prescription du délit de représentation illicite, comme à la prescription du délit de contrefaçon et de tout autre délit. (628 C. I. C.). Ce délit se prescrit par trois ans, qui courent à partir de chaque représentation ou de chaque exécution, chacune d'elles constituant un délit complet ayant sa prescription spéciale.

Autrement, il faudrait admettre qu'une seule représentation ou exécution ignorée de l'auteur et par conséquent

non poursuivie par lui, conférerait, après trois ans écoulés, au directeur de théâtre, auteur du délit, le droit de représenter ou d'exécuter l'œuvre librement, c'est-à-dire de commettre impunément le même délit. (Rendu et Delorme, n° 880. — Blanc, page 246. — Dalloz, *Propriété littéraire*, n° 508. — Pouillet, 837.) Cette erreur a cependant passé dans plusieurs arrêts. (Paris, 24 fév. 1855. — Vatel, Dalloz, 56-2-71.)

L'action civile ne survit pas à l'action correctionnelle, pas plus comme action principale en dommages-intérêts et devant être portée devant les tribunaux civils, que comme action jointe à l'action correctionnelle.

CONCLUSION

La législation actuelle sur le droit de représentation est renfermée tout entière dans la loi du 19 janvier 1791 et dans l'article 428 du Code Pénal. Les lois postérieures n'ont fait qu'étendre la durée de ce droit.

Une jurisprudence, depuis longtemps établie, a consacré la plus large interprétation de ces textes en faveur des auteurs dramatiques et des compositeurs de musique, nous l'avons vu au cours de cette étude.

M. Philippon tenta, à deux reprises, de réunir dans une loi les principes qu'elle avait fixés. Il déposa, à cet effet, deux projets sur le bureau de la Chambre des députés, une première fois le 29 mai 1886 et une deuxième fois le 21 nov. 1889. Nous avons cité les dispositions de ce dernier projet à la suite des solutions de jurisprudence, qu'il confirmait. La Chambre prit en considération chacun de ces projets, mais elle n'eut pas le temps de les examiner. Il n'y a pas lieu de le regretter. Une jurisprudence constante reconnaissant à l'auteur un droit de propriété absolu sur son œuvre vaut mieux

Qu'une loi en cette matière où l'on ne peut pas poser de règle générale, où la solution de chaque question dépend de l'appréciation des circonstances dans lesquelles elle se présente, comme nous avons eu l'occasion de le remarquer.

Les auteurs dramatiques et les compositeurs de musique étaient à peine remis des émotions que leur avait causé le projet Philippon (1), qu'ils couraient un nouveau danger. Il était question d'apporter quelques exceptions au principe du droit exclusif de l'auteur. L'exécution des œuvres musicales en public était seule visée directement, mais le droit de représentation des œuvres dramatiques était atteint du même coup.

Le 1^{er} juin 1893, une proposition de loi fut déposée à la Chambre des députés par M. Gaillard, député de l'Oise, et plusieurs de ses collègues. Elle ouvrait à nouveau les débats sur une question, déjà soulevée en 1888, à la veille du renouvellement de 1889, par M. Maurice Faure (2). Elle n'avait pas pour but de résoudre le grave et difficile problème de la propriété littéraire, agité depuis le XVIII^e siècle et l'objet d'une étude de M. Philippon en 1886 et 1889. Elle avait pour objet d'exempter du paiement des droits d'auteurs, dans tous les cas d'exécution ou d'audition gratuites, les musiques militaires des armées de terre et de mer et les sociétés musicales populaires. — Avant de présenter son projet, M. Gaillard avait cru pouvoir procéder d'une façon plus simple et par voie d'amendement à

(1) Journal *Le Droit d'Auteur*, année 1894. Rapport de M. Pau Ferrier à la Société des auteurs dramatiques.

(2) Voir journal *le Droit d'auteur*. Ann. 1888, p. 91.

la proposition de loi de M. Philippon tendant à codifier la propriété littéraire et artistique, et qui avait été déposée à la Chambre des députés, le 21 novembre 1889. — Les articles 1 et 4 de cette proposition formulaient : l'art. 1, le principe de la propriété absolue de l'auteur et du compositeur sur leurs œuvres, et du droit exclusif d'en autoriser la représentation et l'exécution publiques, et l'art. 4, la nécessité du consentement formel et par écrit de l'auteur pour la représentation et l'exécution de ses œuvres en public. M. Gaillard avait demandé d'ajouter au deuxième paragraphe de l'art. 1, l'amendement suivant : « Ce droit ne peut s'exercer toutefois à l'égard des
« sociétés musicales populaires chorales ou instrumentales,
« lorsque les auditions ou exécutions données par ces so-
« ciétés n'entraînent aucune rétribution à leur profit, de
« la part des auditeurs ou spectateurs. Il pourra s'exercer
« seulement à l'égard des propriétaires des locaux, lorsque
« les auditions ou exécutions seront données par lesdites
« sociétés dans un but de bienfaisance. »

L'amendement à mettre à la fin du premier paragraphe de l'art. 4 était ainsi conçu : « Sont dispensées de cette for-
« malité les exécutions ou auditions données par les so-
« ciétés musicales populaires, chorales ou instrumentales,
« dans tous les cas prévus par le dernier paragraphe de
« l'art. 1. »

La Chambre avait pris en considération le projet de M. Philippon, mais elle n'avait pu l'examiner. — C'est alors que M. Gaillard déposa sa proposition de loi, le 1^{er} juin 1893. Elle était ainsi conçue :

Art. 1. — « Les sociétés musicales populaires, chorales

« ou instrumentales, sont exemptées de l'obligation de
« payer les droits d'auteur et de compositeur et de de-
« mander à ceux-ci ou à leurs ayants-droits, l'autorisation
« préalable, lorsque les exécutions ou auditions qu'elles
« donnent — publiques ou non — n'entraînent aucune
« rétribution à leur profit. »

Art. 2. — « Ces sociétés sont exemptées de la même
« obligation, lorsque leurs auditions ou exécutions ont
« lieu dans des concours musicaux ou ont pour but une
« œuvre de bienfaisance et dans ces cas, les droits d'au-
« teur et compositeur ne peuvent être perçus, que sur
« les organisateurs des réunions et les propriétaires des
« locaux. »

Art. 3. — « Toutes les dispositions législatives antérieu-
« res, contraires au présent texte, sont et demeurent abro-
« gées. »

Le 18 juin 1893, au moment de terminer sa dernière séance, la Chambre des députés, sur le rapport de la commission, qu'elle avait chargée de procéder à l'examen de cette proposition de loi, adopta sans débats et après déclaration d'urgence, les textes suivants :

Art. 1. — « Les musiques des armées de terre et de
« mer, les musiques des établissements scolaires, les so-
« ciétés musicales autorisées, chorales ou instrumentales,
« ne sont soumises ni à l'acquittement des droits d'auteur
« ou de compositeur, ni à l'obligation d'une autorisation
« préalable, pour les auditions en plein air ou à huis clos,
« qui ne donnent lieu à aucune recette directe ou indi-
« recte. »

Art. 2. — « Dans les cas, où les musiques et sociétés dé-

« signées à l'article précédent, participent à des représen-
« tations, concerts, concours ou auditions quelconques
« donnant lieu à une recette, le droit des auteurs et com-
«positeurs à exiger une redevance ou l'autorisation préa-
«lable reste entier, mais ne peut s'exercer qu'à l'égard
« des entrepreneurs ou organisateurs ou, à leur défaut, des
« propriétaires des locaux. »

Art. 3. — Toutes les dispositions législatives antérieures,
« contraires à la présente loi sont et demeurent abro-
« gées. »

Ce vote n'eut pas d'effet, car le Sénat ne put être saisi de cette proposition de loi, en temps utile (1). Elle fut au commencement de la nouvelle législature reprise au Sénat, et renvoyée pour y être étudiée, à une commission spéciale.

Les exceptions qu'on veut établir en France, aux diverses manifestations du droit appartenant à l'auteur ou au compositeur sur son œuvre musicale, sont au nombre de trois. — On réclame pour les musiques militaires, les musiques des établissements scolaires et les sociétés musicales autorisées : « l'immunité », c'est-à-dire le double affranchissement de l'autorisation à demander à l'auteur pour l'exécution de son œuvre et du paiement d'une redevance.

- 1° Quand ces exécutions sont gratuites ;
- 2° Quand elles ont lieu dans un but de bienfaisance ;
- 3° Quand elles sont données dans un concours de musique.

(1) Journal *le Droit d'auteur*. Année 1894. — 15 février.

En ce qui concerne les exécutions gratuites « qui ne donnent lieu à aucune recette ni directe, ni indirecte », les promoteurs de ces dispositions restrictives ne se bornent pas à réclamer en faveur des musiques et des sociétés qu'ils protègent, l'exemption du paiement des droits d'auteur, ils veulent en outre les dispenser de l'obligation d'obtenir l'autorisation préalable. Une exception, en effet, en appelle une autre. Ils craignent que les auteurs n'imposent des conditions particulières tendant à rendre impossible toute exécution gratuite. C'est estimer trop facilement que les compositeurs de musique ont pour but unique de tirer un profit pécuniaire de leurs œuvres. Ce but est légitime. Mais les artistes ont généralement une préoccupation d'un ordre plus élevé, celle de voir leurs œuvres exécutées dignement. Il y va pour eux de leur réputation et de leur honneur, d'intérêts moraux qui méritent d'être respectés. — C'est ce qu'avait pensé le législateur de 1791, qui avait mis les auteurs à même de les sauvegarder en imposant la nécessité de l'autorisation préalable.

Il ne faut pas prétendre non plus avec les adversaires de la propriété intellectuelle que les sociétés musicales doivent être exemptées du paiement des droits d'auteur, parce qu'elles donnent des exécutions, qui ne leur rapportent aucun profit pécuniaire. Cet argument est anti-juridique. Quand ces sociétés louent une salle pour y donner un concert, elles ne pensent pas à refuser au propriétaire le paiement du loyer de cette salle, sous prétexte qu'elles n'ont pas réalisé de bénéfices.

On a dit encore en se plaçant au point de vue des intérêts pécuniaires : « Les compositeurs vendent à un édi-

« leur leurs œuvres moyennant une somme, qui s'ajoute
« au prix des morceaux gravés et débités, qu'ont-ils à ré-
« clamer de plus, ils sont ainsi payés de leurs peines »?

Cet argument dénote une ignorance complète de la situation légale des musiciens et la confusion des deux droits de publication et d'exécution dont nous avons fait la distinction. L'auteur qui vend à un éditeur pour un prix insignifiant le plus souvent, le droit d'édition, conserve le droit d'exécution publique, qui est un mode particulier de reproduction.

Remarquons enfin que pour faire brèche aux principes équitables de la législation de 1791, il est difficile de trouver une formule répondant aux exceptions qu'on veut établir sans les dépasser. On a parlé d'exécution « sans but de lucre », « dépourvues d'un but de spéculation » ne donnant lieu à aucune recette ni directe, ni indirecte ». Toutes les définitions, qui ont été élaborées, sont à double tranchant. Elles ouvrent la porte aux contestations et laissent au juge une liberté d'appréciation arbitraire.

Pour les exécutions données dans un but de bienfaisance, nous renverrons aux observations que nous avons présentées plus haut.

Restent les exécutions faites par les sociétés populaires dans les concours de musique. On fait observer qu'elles aboutissent plus souvent à un déficit qu'à un profit, et pour ce motif on voudrait interdire aux auteurs de percevoir une modeste redevance.

Il n'est pas vrai que ces sociétés ne tirent, de ces concours, aucun avantage. Indépendamment des distinctions honorifiques et des récompenses de valeur, telles que

bannières, coupes, médailles, ces sociétés acquièrent une réputation, dont elles sont fières.

Le travail des exécutants y est certainement pour quelque chose, mais celui du compositeur des morceaux exécutés n'y est-il pour rien ?

M. Gaillard et ses collègues, tout en proposant des dispositions législatives, permettant d'éluder le droit absolu de l'auteur, n'ont pu s'empêcher de le reconnaître. Ils ont accordé « l'immunité » aux sociétés, qui participent gratuitement aux fêtes de bienfaisance et aux concours de musique, mais ils ont admis l'auteur à exercer son droit à l'égard des entrepreneurs ou organisateurs des concerts ou des concours, ou, à leur défaut, des propriétaires de la salle où ils ont lieu. Outre la contradiction qu'il contient, et qui le rend défectueux, ce système serait d'une application difficile.

En résumé, il s'agit d'établir une législation d'exception, de créer un privilège collectif mal défini contre le droit personnel de chaque auteur.

On invoque en ce sens le vieil argument que les facilités données au consommateur aux dépens du producteur, servent à l'avancement des sciences et des arts (1). Nous sommes heureux de constater le développement de l'art musical.

Il est la source de saines récréations et d'élévation de la pensée.

Mais si l'État veut encourager les arts, il trouvera des

(1) Voir Exposé des motifs de la loi Gaillard, Chambre des Députés. Annexes, session de 1893. T. II, p. 901, n° 2.777.

moyens pour remplir cette mission, fort louable, sans faire des largesses aux dépens des compositeurs.

Remarquons du reste que l'État, dans l'intérêt public a déjà assigné une limite à la propriété intellectuelle, qui, au lieu d'être perpétuelle, expire 50 ans après la mort de l'auteur.

Il y a donc un fonds commun de musique sur lequel il n'existe pas de droit. Les sociétés de musique qui sont désireuses de se former un répertoire gratuit n'ont qu'à puiser là.

Une fois entré dans la voie des exceptions du reste, où s'arrêterait-on ? Ce qui est réclamé aujourd'hui par les sociétés musicales le serait demain par les sociétés dramatiques et plus tard par les sociétés, qui donneraient des lectures publiques.

La loi Gaillard portait donc un coup, non seulement aux œuvres musicales, mais aux œuvres dramatiques, elle faisait aux principes établis une brèche, par où pouvait s'échapper la propriété littéraire et artistique.

Aussi quand cette loi, après avoir été votée par une Chambre *in extremis*, fut reprise au Sénat et renvoyée, pour examen, à une Commission spéciale, l'émoi fut très grand parmi les compositeurs et les éditeurs et, en général, parmi tous les défenseurs de la propriété intellectuelle (1).

De nombreuses délégations demandèrent à exposer leurs vues devant la Commission, et plusieurs d'entre elles expo-

(1) Voir le rapport intéressant de M. Paul Ferrier à la Société des Auteurs dramatiques, journal *le Droit d'Auteur*. Ann. 1894.

sèrent leurs griefs contre le projet dans des pétitions, sous forme d'observations imprimées (1).

M. Victorien Sardou se chargea de rédiger lui-même le rapport présenté par la Société des auteurs dramatiques. Il fit un parallèle entre la loi nouvelle et la loi de 1791 et démontra que celle-là détruisait celle-ci.

« Cette loi, disait le rapport (2), ce qui est redoutable en
« elle, ce n'est pas tant ce qu'elle dit, que ce qu'elle ne dit
« pas, mais qui découle forcément des considérants par les-
« quels on cherche à la justifier. Ce principe une fois ad-
« mis que la gratuité de l'exécution dispense des obliga-
« tions de la loi de 1791, rien ne s'opposera à ce que les
« sociétés populaires, chorales, instrumentales ou autres,
« ne se transforment en troupes dramatiques sur les places
« publiques, dans les jardins, en plein air ou même à huis
« clos (cas prévu par la nouvelle loi) ne donnent des re-
« présentations gratuites d'opéras entiers, de drames, de
« comédies, sans l'aveu des auteurs, sans leur payer une
« redevance, en vertu de ce principe qu'il n'y a aucune re-
« cette. C'est l'art musical et dramatique au pillage, l'au-
« teur n'est pas seulement frappé dans son intérêt matériel,
« mais il l'est aussi moralement par le gaspillage de son
« œuvre, que l'on pourra interpréter d'une façon ridicule,

(1) Ont envoyé des délégations : le 1^{er} février, 1^o Syndicat de la Propriété littéraire et artistique ; 2^o Chambre syndicale des éditeurs et marchands de musique ; 3^o Société des compositeurs de musique ; et le 3 février : 4^o Association littéraire et artistique internationale. ; 5^o Société des Gens de lettres ; 6^o Société des auteurs et compositeurs dramatiques ; 7^o Société des auteurs, compositeurs et éditeurs de musique. (*Journal le Droit d'Auteur*. Ann. 94, p. 17.)

(2) Imprim. Chaix, rue Bergère, 20, Paris.

« mutiler, travestir, déshonorer sans qu'il y ait le moyen
« d'intervenir pour la défendre. En l'armant du droit d'in-
« terdire ou d'autoriser, la loi de 1791 ne visait pas seu-
« lement la rémunération de son travail. La pensée du lé-
« gislateur était plus haute, il assurait à l'auteur le moyen
« de s'opposer à toute exécution de son œuvre, qui serait de
« nature à lui porter préjudice, à le discréditer. Ce droit si
« respectable, les partisans de la nouvelle loi ne semblent
« même pas le soupçonner : on n'y trouve pas la moindre
« allusion dans cet exposé des motifs qui fait sonner si
« haut la préoccupation de l'art et qui dédaigne le plus
« sacré de tous les droits : celui de surveillance, de protec-
« tion paternelle, que l'auteur doit conserver sur son
« œuvre ».

Cette protestation fut écoutée. Sur les observations présentées à la Commission du Sénat par M. Sardou, M. le Ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts, réunit une Commission extra-parlementaire chargée d'examiner les questions soulevées par la proposition de loi de M. Gaillard. Un accord intervint entre la Société des auteurs compositeurs et éditeurs de musique et la Commission extra-parlementaire, à la suite duquel une circulaire ministérielle fut envoyée aux Préfets. Cette circulaire (1) mentionnait l'accord intervenu tout en maintenant le principe de la propriété artistique ; son dernier paragraphe réservait absolument les droits des auteurs dramatiques dans les mêmes conditions que par le passé.

La propriété littéraire et artistique était sauvegardée.

(1) Journal *le Droit d'auteur*. Année 1894, 15 juillet, p. 9.

Le Sénat avait adopté les conclusions du rapport de M. Sardou, il avait reconnu qu'il n'appartenait pas à une assemblée républicaine « de dépouiller les auteurs de tous « les droits que leur avait conquis la grande Révolution ».

Vu le Président de thèse .

LARNAUDE.

Vu le Doyen :

COLMET DE SANTERRE

Vu et permis d'imprimer,

Le Vice-Recteur de l'Académie de Paris,

GRÉARD.

TABLE

ALPHABÉTIQUE ET ANALYTIQUE DES MATIÈRES

Les chiffres indiquent les pages

	Pages		Pages
A		Acteurs. — Distribution des rôles	
<i>Abus de confiance.</i> — Direct. de		aux acteurs appartient à l'auteur.	74
théâtre auquel un manuscrit est		— Quid quand l'acteur désigné est	
confié en est responsable. Peut		empêché, tombe malade.	75
être l'objet d'une action civile en		— Acteurs qui jouent une pièce pas	
respons. et même d'une action		exposés aux réparations pénales	
correct. pour abus de confiance,		et pécuniaires qu'entraîne le délit	
si par son infidélité, un tiers s'em-		de représ. illicite.	151
pare du plan de la pièce et porte		Action civile. — Prévenu acquitté	
préjudice à l'auteur.	52	en correctionnelle n'échappe pas	
<i>Acceptation de la pièce.</i> — Elle		à action civile.	150
doit être formelle.	65	Adaptations. — Ce qu'on entend par	
— Dans les théâtres administrés		adaptations littéraires.	118
par une société, elle émane de la		— Interdites sans le consent. de	
société dans les formes prescrites		l'auteur.	118
par les règlements.	65	— Adaptation des œuvres du do-	
— Comité de lecture,	63 et 64	maine publique permise.	118
— Acceptation pure et simple ou à		— Adaptations de couplets à des	
corrections.	64	airs du domaine privé sont défen-	
— Quand une pièce admise à charge		dues.	45
de corrections est refusée, il n'y		— Adaptations musicales.	121
a pas lieu à domm.-intérêts envers		Airs. — Objet d'un droit de propr.	41
auteur.	65	Affiches. — Directeur de th. ne doit	
— Cessions successives. — Date		rien mettre sur les affiches qui	
certaine.	66-152	puisse écarter le public.	78
		— Droit de l'auteur de faire mettre	

	Pages		Pages
son nom sur l'affiche.	80	— Auteurs sont l'objet de faveurs royales.	5
<i>Appréciation des Tribunaux.</i> — Pour savoir si œuvre faite en collab. est divisible ou indivisible.	55	— Ils sont affranchis du monopole des comédiens.	10
— Pas admise en cas de débat entre collaborateurs au sujet de la représ. de l'œuvre commune.	61	— Difficultés éprouvées par les auteurs à faire respecter la loi de 1791.	12
— Pour savoir s'il y a contrefaçon	115	— Les auteurs de compositions musicales subissent les conséquences du régime de monopole.	16
	125	— Suppression du monopole de l'Académie royale de musique.	16
— Pour déterminer la publicité de la représentation.	154	— Droit des compositeurs de s'opposer à l'adaptation des airs qui leur appartiennent.	45
— Appréciation de la bonne ou de la mauvaise foi du prévenu.	149	— Auteur a les droits les plus absolus sur son œuvre. — Durée de ces droits limitée.	50
<i>Arrangements.</i> — Les arrangements d'œuvres music. du domaine public ou du domaine privé avec consentement de l'auteur sont l'objet du droit d'auteur.	44	— Droit de l'auteur d'exiger représentation conforme à son manuscrit.	70
— Arrangements d'une œuvre du domaine privé sans consentement de l'auteur est interdite.	125	— Droit moral qui subsiste pour les héritiers de l'auteur quand l'œuvre est tombée dans le domaine public.	107
— Arrangements des œuvres du domaine public permis	125	— Décès de l'auteur n'a pas d'influence sur le contrat passé avec le directeur	93-95
— Quand il y a plusieurs arrangements d'une œuvre du domaine public, difficile de savoir quand l'un d'eux est la contrefaçon des précédents.	125	— Auteur peut être contrefacteur.	152
<i>Arts différents.</i> — Une œuvre faite en collaboration et due à l'union de deux ou de plusieurs arts différents peut être indivisible. — Conséquences.	54	B	
<i>Auditions.</i> — Les auditions téléphoniques et phonographiques d'œuvres appartenant au domaine privé sont interdites sans le consentement de l'auteur.	147	<i>Ballets.</i> — Ils sont protégés par la loi.	40
<i>Auteur.</i> — Au xvi ^e siècle l'auteur est peu rétribué.	2	— Pas de danse isolés également.	41
— Situation des auteurs sous le régime de monopole des comédiens.	4	<i>Bals publics.</i> — Exécution de musique dans un bal public est interdite sans le consentement de l'auteur.	145
		<i>Bénéfices.</i> — Pas nécessaires pour constituer délit de représentat. illicite : exécutions gratuites interdites.	156

	Pages		Pages
— Lorsque la complicité au délit de représentation illicite est établie, le fait de ne pas participer aux bénéfices ne l'efface pas.	155	— Le tantième dû aux auteurs ne se calcule pas sur recette habituelle mais sur recette effective, même en cas de représentat. extraordinaire.	82-86
Bienfaisance. — Représentations données dans un but de bienfaisance n'en sont pas moins illicites.	157	Caractère public ou privé des réunions dans lesquelles les œuvres dramatiques ou music. sont jouées est déterminé par les tribunaux.	135
— Projets de loi tendant à les rendre licites.	166-167-169	Cas de force majeure. — Faillite n'est pas cas de force majeure.	96
Boîtes à musique. — Loi du 16 mai 1866 permettant leur fabrication, n'en autorise pas l'emploi.	30	— Quid de l'incendie du théâtre.	97
— Exécution d'airs de musique du domaine privé sur les boîtes à musique interdites.	159-140	— Interdiction de la pièce par l'autorité est un cas de force majeure.	98
Bonne foi. — Bonne foi du prévenu exclut le délit.	149	— Censure.	99
— Elle dépend de l'appréciation des faits par les tribunaux.	149	— Suspension des représentations par l'autorité.	102
— L'entrepreneur de spectacles, qui s'est muni de l'autorisation d'un seul auteur pour représenter une œuvre faite en collaboration peut-il se prétendre de bonne foi.	149	— Chute de la pièce.	103
— Tolérance de l'auteur ne peut être invoquée comme une cause de bonne foi ?	149	Censure. — Influence de l'intervention de la censure, sur le contrat entre l'auteur et l'entrepreneur de spectacles.	98
— Bonne foi laisse prévenu exposé à l'action civile.	150	— Quid quand la censure après avoir refusé autorisation de jouer l'œuvre revient sur sa décision.	101
— Bonne foi du complice.	154	Cession du droit de représentation	49
		— Contrat de cession est libre.	50
		— Formation du contrat. — Présentation de la pièce.	51
		— Présentation d'une pièce faite par plusieurs auteurs en collaboration.	53
		— Distinction pour la cession, entre œuvre divisible et œuvre indivisible.	58
		— Débats entre collabo. quand l'un s'oppose à la cession.	58
		— Intervention des tribunaux pas admise.	61
		— Acceptation de la pièce.	63
		— Quid dans théâtres administrés par une société.	63
		— Cessions successives. Date cer-	

	Pages		Pages
taine.	51-67-84-152	bunaux.	53
Changements. — Tant qu'une œuvre n'est pas acceptée par l'entrepreneur, l'auteur qui l'a présentée peut y faire des changements.	65	— Quid quand une œuvre étant indivisible les collabo. ne s'entendent pas pour la faire représenter ou sur le choix du théâtre.	58
— Quand le contrat est parfait, aucun changement ne peut avoir lieu que du consentement des parties.	70-102	Collecte faite à une représentation gratuite ne lui donne pas dans certains cas caractère de délit.	134
Chansons. — Elles sont protégées par la loi.	40	Comités de lecture. — Direct. de théâtre a le droit d'y avoir recours.	52
— Le plus petit emprunt à une chanson constitue une contrefaçon.	122-123	— Leur rôle.	63
Charité. — Voir bienfaisance.		Commissaire de police. — Leur intervention est-elle nécessaire pour la saisie des recettes.	157
Chorégraphie. — Voir ballets.		Compilations littéraires ou musicales sont protégées par la loi.	44
Chute des pièces. — Règlement de 1757, art. 47.	14	Complicité Règles ordinaires sur la complicité sont applicables.	154
— Direct. de théâtre doit des dommages intérêts quand l'insuccès de la pièce est dû à l'insuffisance de la mise en scène ou de l'interprétation.	78-105	— Bonne foi l'exclut.	154
— Elle amène résolution du contrat.	108	— Complicité ne résulte que de la coopération en connaissance de cause au délit.	154
Clause pénale. — Contrat entre auteur et entrepreneur de spectacles contient parfois une clause pénale qui est un véritable dédit.	74-92-97	— Application aux cafetiers.	155
Clowns musicaux. — Les exécutions musicales qu'ils donnent sont-elles licites quand elles sont accompagnées de bouffonneries.	142	Concerts publics. — Exécution de musique dans concerts publics interdite.	144-145
Collaboration. — Quand une œuvre dramatiq. ou music. faite en collabo. est indivisible, le consentement de tous les collabo. est nécessaire. pour sa représent.	54	Concours musicaux. — Projet de loi tendant à permettre exécution des œuvres music. dans concours musicaux sans autorisat. de l'auteur.	166-167-169 et suiv.
— Quid, si elle est divisible.	56	Confiscation des recettes en cas de délit de représent. illicite.	160
— Question de savoir si une œuvre est divisible ou indivisible est soumise à l'appréciation des tri-		— A-t-elle lieu en totalité ou en partie quand la pièce dont représentation est poursuivie ne constitue qu'une faible partie du programme.	160
		— A-t-elle un caractère exclusivement pénal.	160
		Consentement. — Contrat de cession parfait par seul consentement des parties contractantes.	51

	Pages		Pages
— Consentement de l'auteur doit être certain, ainsi que celui du directeur.	55-65	— Pièces de circonstances.	75
— Aucune forme n'est requise.	108	— Tours de faveur.	75
— Il doit être préalable.	108	— Auteur fixe généralement un délai.	75
<i>Constatation du délit.</i> — Procès-verbal de saisie des recettes.	156	<i>Dépôt.</i> — Quand l'auteur remet son manuscrit à un entrepreneur de spectacles il intervient entre eux un véritable contrat de dépôt.	51
— Sa forme.	157	— Dépôt des œuvres dramatiques et musicales n'est pas un préliminaire obligatoire de la poursuite.	159
— Comment délit est-il constaté quand la saisie des recettes est possible. Recours aux moyens de preuve du droit commun.	158	<i>Directeurs de théâtre.</i> — Remise du manuscrit.	51
<i>Contrefaçon.</i> — Voir représentation illicite.		— Voir acceptation de la pièce. N'ont pas le droit de faire copier les rôles ou les parties d'orchestre pour les besoins de la représentation.	51
— Question d'appréciation pour les tribunaux.	114	<i>Distinction des droits de représentation et de publication.</i>	27
— Contrefaçon en matière musicale.	121	— Cession du droit d'édition n'entraîne pas cession du droit de représenter.	29
— Éléments et poursuite.	148	— Et réciproquement.	51
— Auteur lui-même peut être contrefacteur.	152	— Conséq. de cette distinction relative à saisie des recettes et à prescription.	54
<i>Copie.</i> — Le cessionnaire du droit de représentation n'a pas acquis droit d'édition. Il s'ensuit qu'il ne peut pas faire copies à la main des rôles destinés aux acteurs et des parties d'orchestre.	31 et suiv.	<i>Distribution des rôles aux acteurs.</i> — Appartient à l'auteur.	74
<i>Copropriété.</i> — Elle est distincte de la collaboration.	59	— Quid quand l'acteur qu'il a désigné tombe malade, a un empêchement quelconque ou refuse de remplir le rôle.	75
D		<i>Domaine public et domaine privé.</i> — On peut représenter et modifier à son gré les œuvres tombées dans domaine public.	107
<i>Danse.</i> — Voir Ballets. Musique de danse est protégée.	39	— Droit moral des héritiers de l'auteur subsiste quand œuvre est tombée dans domaine public.	107
<i>Décès de l'auteur ou de l'entrepreneur a-t-il une influence dans le contrat qu'ils ont fait ensemble.</i>	95	— Adaptations des œuvres du domaine public permises.	118
<i>Décors.</i> — Direct. ne peut être tenu que de fournir les décors renfermés dans les magasins de son théâtre.	77	— Traductions d'œuvres du do-	
<i>Délai.</i> — Pièce reçue par un entrepreneur de spectacle doit être jouée dans un certain délai.	71		

	Pages		Pages
<i>Fraude.</i> — Auteurs peuvent contrôler les comptes du directeur. En cas de fraude ils seraient admis à demander résiliation du contrat.	82	— Censure.	98
<i>Futures.</i> — Montant des représentations futures peut être transporté.	88	— Suspension des représentations.	102
G		L	
<i>Garantie.</i> — Recours en garantie du cessionnaire évincé, contre l'auteur, en cas de cessions successives.	66	<i>Lectures publiques.</i> — Lecture publique d'une œuvre du domaine privé est-elle permise sans le consentement de l'auteur ?	142
<i>Gratuité.</i> — La gratuité d'une représentation, donnée sans consentement de l'auteur n'empêche pas le délit d'exister.	136	<i>Légitimité</i> des droits d'auteur.	25
H		<i>Lettres patentes.</i> — (Voir privilège.)	
<i>Historique.</i> — Introduction historique.	1	<i>Liberté</i> des conventions passées entre auteurs et directeurs, autrefois.	4
— Droits des auteurs dramatiques avant 1791.	1	— Loi des 10 juillet et 6 août 1791, et décret 8 juin 1806.	10, 50, 81
— Droit des compositeurs de musique avant cette époque.	15	M	
I		<i>Manuscrit.</i> — Auteurs dramatiques, autrefois se contentaient de vendre le manuscrit de leur pièce à un libraire.	4
<i>Idée.</i> — Ne sont pas susceptibles d'appropriation exclusive.	22-111-122	— Droit de propriété de l'auteur sur son manuscrit.	21
<i>Importance.</i> — L'œuvre de l'auteur est protégée quelle que soit son importance.	40	— Propriétaire du manuscrit d'une œuvre posthume ne peut le publier qu'autant qu'il est en même temps propriétaire du droit de reproduction.	47
<i>Incendie du théâtre.</i> — Son influence sur le contrat.	97	— Directeur de théâtre auquel un manuscrit est confié, est responsable de sa perte.	51
<i>Indivisibilité.</i> — Indivisibilité de certaines œuvres faites en collaboration.	54	<i>Mauvaise foi.</i> — C'est un élément constitutif du délit.	148
<i>Insaisissabilité</i> de la part d'auteur, autrefois, quid aujourd'hui.	87	<i>Militaire.</i> — Exécution des œuvres du domaine privé par les musiques militaires est-elle licite ?	145
<i>Insuccès de la pièce.</i>	103	— Projet de loi les autorisant.	166-167
<i>Interdiction</i> de la pièce par l'auteur.		169 et suivantes.	
		<i>Mise en scène.</i> — Elle est réglée par le directeur de théâtre.	77
		<i>Monopole</i> des comédiens. — Mono-	

	Pages		Pages
poë de la Comédie française au xvii ^e siècle.	4	Ordre dans lequel les pièces reçues dans un théâtre sont jouées.	72
— De l'Académie royale de musique.	16	— Pièces de circonstance.	72
N		— Tours de faveur.	75
Nature des droits d'auteur.	25	— Reprises.	75
Nom. — Droit de l'auteur de faire mettre son nom sur l'affiche.	80	Organisateurs de spectacles, bals et concerts publics sont exposés aux réparations pécuniaires et pénales.	
O		— Acteurs, musiciens, pas respon- sables.	151
Objet. — Du droit de représentation.	57	P	
— Qu'entend-on par <i>œuvres drama- tiques</i> .		Pantomime.	40
— Toute composition de l'esprit est protégée, quel que soit son carac- tère littéraire ou musical.	58	— Elles sont protégées par la loi.	40
et suivantes.		Parodie. — Qu'est-ce qu'une paro- die.	129
— Quelle que soit aussi sa valeur et son étendue.	40	— Sont-elles licites.	129
— Sont protégés : les ballets.	40	Pénalités. — Amende et confiscation des recettes.	160
— Pantomimes.	41	— Confiscation n'a pas un caractère exclusivement pénal.	160
— Chansonnettes, airs isolés.	43	Pièces de circonstance.	72
— Pour qu'une œuvre soit protégée, pas nécessaire qu'elle soit une création absolue de l'intelligence.	44	Plagiat.	115
— Compilations littéraires et musi- cales protégées.	44	— Qu'entend-on par plagiat.	115
— Arrangements de musique, égale- ment, ainsi que les œuvres pos- thumes.	45	— Est-il défendu par la loi.	115
Obligations. — Contrat passé entre auteur et directeur, contient des obligations.	69	Posthumes. — Voir : œuvres pos- thumes.	
— Obligation de l'auteur de laisser jouer l'œuvre.	9	Préjudice. — Contrefaçon s'appré- cie indépendamment du préjudice.	114-150
— Obligation pour le directeur de la jouer.	71	Prescription. — Prescriptions dis- tinctes pour les délits résultant de la violation du droit de publication et de la violation du droit de re- présentation.	34-165
— et de payer les rétributions con- venues.	81	Privé. — Représentation ayant un caractère privé.	155
Œuvres posthumes. — Elles sont protégées par décret de 1806.	12-45	Privilège. — Privilège des comédiens autrefois. Voir monopole. Privi- lège des auteurs sur la recette produite par la représentation de leurs œuvres.	86
Orchestres militaires. — Voir mili- taire.			

	Pages
<i>Projets de loi</i> Philippon et Gaillard. et suivantes.	165
<i>Propriété des œuvres dramatiques et musicales.</i>	21
— <i>Légitimité et nature du droit d'auteur.</i>	25
— <i>Propriété des œuvres littéraires musicales est une propriété d'une nature spéciale.</i>	25
<i>Publication.</i> — <i>Droit de publication est régi par la loi du 19 juillet 1795.</i>	28
— <i>Distinction des droits de publication et de représentation.</i>	29
<i>Publicité des représentations, c'est une question de fait soumise à l'appréciation des tribunaux.</i>	155

R

<i>Recettes.</i> — <i>Calcul des recettes source de difficultés avant 1791 entre auteurs et comédiens.</i>	7
— <i>Tantième dû aux auteurs ne se calcule pas sur la recette habituelle mais sur la recette effective même en cas de représentation extraordinaire.</i>	82-86
<i>Refus d'une pièce.</i> <i>Pièce admise, refusée ou admise à charge de corrections</i>	64
— <i>Quand une pièce d'abord admise à charge de corrections est refusée, il n'y a pas lieu à dommages-intérêts envers l'auteur.</i>	65
<i>Règlements envoyés aux comédiens en 1685, 1697, 1757.</i>	6
— <i>Règlement de 1780.</i>	8
— <i>Difficultés soulevées par ces règlements et au sujet du calcul des recettes et au sujet de la question de savoir quand une pièce était tombée dans les règles; difficultés qui ne sont jamais réso-</i>	

<i>lues par les tribunaux.</i>	7-8-9
— <i>Arrêts de 1776 et de 1784 réglant les droits des compositeurs de musique à l'Opéra.</i>	18
<i>Répétitions.</i> — <i>Auteur a le droit d'y assister mais il n'y est pas tenu. Il appartient au directeur du théâtre de fixer les jours et heures des répétitions.</i>	77
<i>Représentations illicites.</i>	
1° <i>Par suite de la nature de l'œuvre jouée. Copie servile permet de reconnaître facilement la contrefaçon.</i>	110
— <i>Emprunts permis et défendus.</i>	111
— <i>Plagiat.</i>	115
— <i>Contrefaçon.</i>	114
— <i>Sujets de pure imagination.</i>	115
— <i>Sujets empruntés à la légende et à l'histoire, à des faits matériels.</i>	116
— <i>Les adaptations littéraires sont interdites.</i>	118
— <i>Contrefaçon musicale.</i>	121
— <i>Traductions défendues.</i>	125
— <i>Parodies.</i>	129
2° <i>Par suite de l'endroit où elles sont données. Ce qu'il faut entendre par représentation.</i>	151
— <i>Toute reproduction de l'œuvre est interdite en public, permise dans une réunion privée.</i>	155
— <i>Gratuité n'exclut pas le délit.</i>	156
— <i>Représentations données dans un but de bienfaisance interdites également.</i>	157
— <i>Représentat. ou exécutions tri-viales interdites.</i>	159
— <i>Lectures publiques.</i>	142
— <i>Exécutions dans les églises.</i>	144
— <i>Bals publics.</i>	145
— <i>Auditions téléphoniques et pho-</i>	

	Pages		Pages
nographiques.	147	ger. — Sur quel tarif calcule-t-on les droits d'auteur.	83
<i>Reprises.</i> — Obligation du directeur de théâtre de maintenir à chaque auteur son tour de rôle, ne lui enlève pas la faculté de reprendre des pièces déjà jouées.	75	— Législateur a fixé pour certains théâtres part qui revient à l'auteur.	84
<i>Résolution du contrat.</i> — Inexécution des obligations.	92	— Privilège de l'auteur sur la recette produite par la représentation de sa pièce.	86
— Si directeur cède son entreprise à une nouvelle direction, quid?	93	S	
— Décès de l'entrepreneur de spectacles.	95	<i>Saisie des recettes.</i> — Mode de constatation du délit de représentation illicite.	156
— Faillite de l'entrepreneur de spectacles ne résilie pas le contrat.	96	— Sa forme.	157
— Quid de l'incendie du théâtre.	97	<i>Sujet.</i> — Voir idée. Sujets de pure imagination.	115
— Entreprise théâtrale constituée pour un temps déterminé.	98	— Empruntés à la légende, à l'histoire, à des faits matériels.	116
— Engagements du directeur envers les auteurs ne sont censés contractés que pour la durée de l'entreprise.	98	<i>Suspension</i> des représentations par l'autorité.	102
— Cas de force majeure.	98	T	
— Interdiction de la pièce par l'autorité.	98	<i>Tolérance</i> de l'auteur ne peut être invoquée comme une cause de bonne foi par le prévenu.	149
— Censure.	98	<i>Traduction.</i> — Les traductions sont protégées par la loi.	44
— Suspension des représentations.	102	— Les traductions des œuvres du domaine privé constituent une contrefaçon.	125
— Insuccès de la pièce.	105	— Celles des œuvres du domaine public sont permises.	128
<i>Rétribution des auteurs</i> — Rétribution en argent consiste en un prix à forfait ou en une part proportionnelle des recettes.	81	— Dans ce dernier cas, il est difficile de savoir si plusieurs traductions d'une même œuvre sont des travaux directs et personnels ou des contrefaçons des traductions antérieures.	129
— A défaut de stipulations expresses, dans le contrat sur ce point, les rétributions des auteurs sont fixées d'après les tarifs du théâtre avec lequel ils ont traité.	82	<i>Trivialité</i> des exécutions n'exclut pas le délit.	139
— Quid quand représentation de l'œuvre est donnée sur un autre théâtre et que le directeur premier cessionnaire y reste étran-			

TABLE DES JUGEMENTS ET ARRÊTS

	Pages		Pages
1805 Cass., 17 niv.....	125	— Trib. comm. Seine, 18 oct..	80
1814 Cass., 2 déc.....	45	1858 Trib. civil Seine, 12 sept....	83
1822 Trib. Seine, 15 fév.....	42	— Trib. comm. Seine, 5 déc....	89
1824 Cassat., 23 juillet.....	129	— Cour Paris, 17 décembre....	80
1826 Trib. comm., 17 mai.....	71	1859 Cour Paris, 9 mars.....	89
— — —	73	— Trib. Seine, 16 août.....	71
1827 Trib. civ. Seine, 30 mai.....	125	1840 Cour Paris, 27 janv.....	119
— Cour Paris, 29 juin.....	52	— Trib. Seine, 5 juin.....	88
1828 Trib. comm. Seine, 26 mai..	26	— Cour Paris, 26 juin.....	80
— — — 26 mai..	27	1841 Trib. Seine, 4 août.....	119
1829 Trib. comm. Seine, 30 janv..	71	— Cour Paris, 6 novembre....	119
— — — 2 juin..	75	— Cassat., 10 décembre.....	159
1850 Cour Paris, 14 janv.....	44	1842 Trib. Seine, 8 avril.....	151
1850 Référé, 4 février.....	87	— — — 28 mai.....	110
1851 Trib. comm. Seine, 26 janv..	96	1843 Trib. comm. Seine, 14 juillet.	105
— Trib. civ. Seine, 10 août....	79	1844 Trib. Seine, 22 mars.....	127
— — — ...	94	— Cour Paris, 30 avril.....	71
— Cour Paris, 9 nov.....	45	— Cassat., 15 juin.....	148
1852 Trib. civ. Seine, 23 janv....	99	— Trib. commerce, 7 août....	71
— Trib. civ. Seine, 4 sept....	71	1845 Cassat. 27 février.....	45
1854 Cour Paris, 6 février.....	151	— Cour Paris, 19 avril.....	62
— Trib. comm. Seine, 16 mai..	65	— Trib. Seine, 18 juin.....	157
1855 — — — 20 janv..	45	— Trib. Seine, 5 août.....	68
— Trib. civ. Seine, 11 février..	71	1846 Trib. correction., 24 juin..	125
— Cassation, 25 mars.....	67	1850 Trib. comm. Seine, 27 juin..	100
— Trib. comm. Seine, 30 mars	80	— Cour Paris, 21 août.....	106
— Cour Paris, 29 déc.....	105	— — — 29 octobre.....	75
1856 — — — 16 février.....	125	1851 Trib. comm. Seine, 17 avril..	127
— — — —	80	1852 Cour Paris, 26 janvier.....	62

	Pages		Pages
1852 Cour Paris, —	128	— Cour Paris, 21 février.....	77
— Trib. Lyon, 2 février.....	160	— Cassat., 5 mars.....	142
— Cassat., 24 juin.....	44	— Cass. crim., 9 août.....	109
— Cassat., —	160	— Trib. Seine, 19 juin.....	55
— Trib. Seine, 21 juillet.....	68	— C. Paris, 19 août.....	62
— Trib. comm. Seine, 21 déc..	45	1875 Trib. Seine, 14 février.....	151
1853 Cour Paris, 6 janvier.....	152	— C. Paris, 20 février.....	59
— — 12 janvier.....	152	— — —	62
— Cassat., 12 janvier.....	128	1875 T. de comm., Rouen, 12 nov.	40
— Cour Paris, 11 avril.....	44	1876 Cour Paris, 2 mars.....	155
— Trib. Seine, 50 avril.....	61	— Trib. Seine, 6 décembre....	158
— — 29 octobre.....	74	1877 Tr. correct., Seine, 20 mars	151
1854 Cour Lyon, 16 décembre... ..	152	— Trib. comm. Seine, 24 nov..	51
1855 Cour Paris, 12 juillet.....	54	1878 Cour Paris, 25 janvier.....	35
— — —	55	— Trib. Seine, 5 avril.....	157
— — —	65	— Cour Angers, 5 juin.....	53
— — —	122	— Cour Paris, 25 juin.....	51
— — —	129	— Cour Paris, 19 décembre....	55
1857 Cassat., 18 juin.....	149	— — —	54
— Cour Paris, 20 novembre ...	54	1880 C. Rouen, 21 février.....	142
— — —	55	1881 Cassat., 28 janvier.....	157
1859 Trib. comm., 5 mai.....	65	1881 Cassat., 28 janvier.....	155
1860 Cassat. crim., 11 mai.....	142	— Cassat., 4 février.....	142
1862 Cassat., 1 ^{er} mai.....	148	— — —	57
— — —	149	— Trib. Troyes, 25 mars.....	147
— Trib. Seine, 11 juillet.....	40	— Cour Paris, 22 avril.....	142
1865 C. Paris, 21 janvier.....	70	— Cassat. crim., 21 juillet....	51
— — —	76	— — —	140
— — 50 janvier.....	151	— Cour Nîmes, 5 août.....	102
— Cour Lyon, 9 mai.....	155	— Cour Amiens, 24 décembre..	91
— Trib. Seine, 29 novembre... ..	54	— — —	140
— — —	55	1882 Cassat., 1 ^{er} avril.....	152
1866 Cass. 15 janvier.....	148	— — —	155
— — —	149	— — —	157
— Trib. Seine, 19 mai.....	54	— — —	145
1866 C. Paris, 27 juin.....	55	— Cour Douai, 11 juillet.....	145
— — —	54	— Cassat., 29 décembre.....	155
1868 Trib. Seine, 7 janvier.....	74	1884 Cour Lyon, 4 janvier.....	152
— — 28 août.....	56	— — —	157
1869 Cassat., 2 janvier.....	157	— — —	145
— — 25 janvier.....	142	— — —	151
— Trib. Nancy, 5 juin.....	145	— Cour Paris, 14 mai.....	55
1870 Trib. Seine, 9 mai.....	54	1886 Trib. comm. Seine, 24 août..	94
— — —	55	— — 26 août..	151
— Cour Nancy, 18 juin.....	155	1888 Cassat., 18 janvier.....	52
— — —	142	— Trib. comm., 7 mai.....	78
1872 Trib. Seine, 19 août.....	62	— Cassat., 4 avril.....	14

	Pages		Pages
1889 Trib. Seine, 8 février.....	125	— Cour Paris, 15 novembre...	97
— — 7 juin.....	47	— Cour Montpellier, 26 novemb.	145
1890 Trib. Seine, 17 janvier.....	150	1893 Cassat., 25 janvier.....	55
— Cour Riom, 14 mai.....	155	— — 9 février.....	115
— Cour Amiens, 17 juillet.....	145	— Trib. Seine, 9 février.....	158
— Cour Paris, 4 novembre.....	156	— Trib. Mars., 1 ^{er} mars.....	121
1890 Trib. Besançon, 20 novembre	55	— Trib. Seine, 11 juin.....	41
1891 Cassat., 9 mai.....	145	— Trib. Seine, 27 juin.....	57
— Just., paix Liancourt, 10 mai	145	— Trib. Seine, 7 juillet.....	58
1892 Trib. Seine, 24 mars.....	125	1894 Trib. Seine, 27 février.....	55
— T. correct. Limoges, 1 ^{er} juin	145	1894 Trib. Seine, 29 décembre...	70
— Trib. Perpignan, 30 juin.....	145	1896 Trib. civ. Seine, 10 janvier..	117
— Cour Besançon, 6 juillet....	55		

TABLE DES MATIÈRES

	Pages
Introduction historique	1
CHAPITRE I. Propriété des œuvres dramatiques et mu-	
sicales.	21
§ I. Légitimité et nature du droit d'auteur .	23
§ II. Distinction des droits de publication et	
de représentation.	27
CHAPITRE II. Objet du droit de représentation et d'exé-	
cution.	37
CHAPITRE III. Cession des droits de représentation et d'exé-	
cution.	49
§ I. Formation du contrat	51
1° Présentation de la pièce	51
2° Acceptation de la pièce.	63
§ II. Exécution du contrat	9
1° Obligations de l'auteur	69
2° Obligations de l'entrepreneur de	
spectacles.	71
§ III. Résolution du contrat.	92
CHAPITRE IV. Représentation et exécution illicites	107
§ I. Représentation et exécution illicites par	
suite de la nature de la pièce jouée . .	110
§ II. Représentation et exécution illicites par	
suite de l'endroit où elles sont données	131
§ III. Eléments, poursuites et répression du	
délit de représentation illicite.	147
Conclusion.	165

PARIS, — IMPR. V. GIARD & S. BRIÈRE, ÉDITEURS, 16, RUE SOUFFLOT

PARIS. — IMP. V. GIARD & E. BRIÈRE, ÉDITEURS, 16, RUE SOUFFLOT.
